




DOMINUS ILLUMINATIO MEA
Taylor Institution

Italienische Forschungen

von

C. F. von Rumohr.

Zweyter Theil.

Berlin und Stettin,
in der Nicolai'schen Buchhandlung.
1827.



In studiis puto, mehercule, melius esse, res ipsas intueri et harum causa loqui.

Seneca de tranq. c. 1.

Verbesserungen.

Seite 3 Anm. für Leo, Ost, lies: Leo Ost.,
— 42 Zeile 4 von unten, für jene von ihm, lies: jene von ihnen.
— 47 Anm. Zeile 4 für riduste, lies: ridusse.
— 51 Zeile 2 von unten, für (ch' é') lies: (ch' é).
— 55 Zeile 4 von oben, für verstohlener, lies: verhohlener.
— 84 Zeile 8 von oben, für macchine, lies: macchine.
— 387 Anm. Zeile 7 von oben, für durfte, lies: dürfte.
— 393 Zeile 9 von unten, für nebst anderen, lies: nebst Anderem.
— 395 Zeile 8 von unten, für wie er, lies: wie es.
— 399 Zeile 8 von oben, für Anzeigen, lies: Anzeichen.

Vorbericht.

In einem Briefe an Bottari (Lettere pitt. To. III. Lett. 224.) ermuntert Mariette jenen ersten, dessen damals unternommene neue Ausgabe des Vasari mit den nöthigen historischen Berichtigungen auszurüsten. Vasari, meint Mariette, sey nicht vorbereitet gewesen, historische Untersuchungen anzustellen, habe daher trügerischen Vorarbeiten und Mittheilungen folgen müssen. Dieses hat allerdings seine Richtigkeit; indeß war Bottari, nach eigenem Geständniß, der Aufforderung seines genauen und wahrheitsliebenden Freundes auf keine Weise gewachsen. „Auf den Schriftstellern, bekennt er selbst To. V. Lett. 160., welche über die bildenden Künste bey den Neueren geschrieben haben, scheint ein Fluch zu ruhen; denn

gewiß vergriffen und vergreifen sie sich sämmtlich auf das Unglaublichste. So bekenne ich, daß ich selbst in Dingen, welche ich kannte, wie meinen eigenen Namen, mich oftmals gänzlich versehen habe. Dasselbe ist dem Vasari und Allen begegnet, welche nach ihm geschrieben haben. Habe ich doch bisher von diesem fünften Theile der Malerbriefe zwey Bogen ganz umdrucken müssen."

Indeß erkannte weder Bottari, noch selbst Mariette, den ganzen Umfang jener Aufgabe, deren Lösung sie anzunähern wünschten. Mariette glaubte, man werde schon durch Vergleichung der Denkmale, durch Aufzeichnung ihrer Aufschriften alles Wünschenswerthe erreichen können. Das Bedürfniß einer urkundlichen Begründung der neueren Kunstgeschichte meldete sich erst in der Folge, nachdem die Localforscher durch freylich ebenfalls ungenügende Mittheilungen aus einzelnen Archiven die historische Glaubwürdigkeit des Vasari durchaus erschüttert hatten.

Ich schmeichle mir, in den nachstehenden Abhandlungen ein nützliches Beyspiel, redlicher, mühevoller und, nach den Umständen, selbst erschöpfender Forschung aufzustellen, welches hoffentlich nicht ohne Nachfolge bleiben wird. Vor der Hand schien es mir drin-

gender, vereinzelte Archive ganz zu durchgehen, einzelne historische Fragen ganz hindurchzuführen, als der Verbreitung über Vielfältiges sich hinzugeben, welche leicht Zersplitterung und Oberflächlichkeit hätte herbeyführen können, da die Auffassung im Ganzen gründliche Vorarbeiten voraussetzt, welche bisher noch ersehnt worden sind.

Nicht selten setzen die Urkunden ein geschichtliches Verhältniß ungleich besser ins Licht, als die gelungenste Entwickelung; ich habe daher einen kleinen Theil meiner Abschriften und Auszüge in die Belege und Anmerkungen, in der eilften Abhandlung sogar in den Text aufgenommen, was allerdings gegen den Gebrauch verstößt. Indeß hoffe ich Nachsicht zu finden, weil ich bey Auswahl dieser Beweisstücke meist auf solche getroffen bin, welche, nächst dem besonderen, ihre Anführung veranlassenden, auch allgemeinere Verhältnisse in ein helleres Licht stellen, wie jenes der Künstler zu ihren Genossen und Gönnern, wie die Geschäftsführung bey öffentlichen Kunstunternehmungen, die Technik einzelner Kunstarten, die Ansicht, von welcher die Künstler verschiedener Zeiten ausgegangen sind. Hiedurch wird Vieles über das Ungewisse und Schwankende hinaus zu historischer Gewißheit erhoben, und

der Phantasie ein gefährlicher Spielraum entzogen werden.

Obwohl ich nun vor Allem beabsichtige, die Ueberzeugung herbeyzuführen, daß Viele auf meinem Wege sich zu versuchen haben, ehe es möglich seyn wird, eine vollständige, umständlich genaue Kunstgeschichte neuerer Völker zu entwerfen, so habe ich es doch gewagt, die wichtigsten Schulen des funfzehnten Jahrhundertes in einem Bilde zusammenzufassen. Diesem Versuche war die Ausbildung ins Einzelne schon in der Anlage versagt; demungeachtet habe ich auch hier oftmals den historischen Boden mir besonders einrichten müssen.

Daß auf dem Wege, den ich verfolgt habe, doch endlich dahin zu gelangen sey, der Autorität flüchtiger oder lügenhafter Druckschriften sich gänzlich zu entschlagen, bezweifle ich um so weniger, als die Liebenswürdigkeit des italienischen Nationalcharakters, nach meinen Erfahrungen, Forschungen dieser Art im Ganzen begünstigt. Gelegentlich erwähne ich mit innigem Danke der Beförderungen, welche mir zu Theil geworden. Dem gelehrten Bibliothekar der Magliabecchiana, Herrn Vinz. Follini verdanke ich viele Nachweisungen; die florentinischen Domherren und andere

Behörden haben mir willig die ihnen anvertrauten Schätze geöffnet; des Vertrauens, welches ich zu Siena genossen, kann ich nicht ohne Rührung gedenken. Möchte das Ergebniß meiner Forschungen so vieler Gunst entsprechen können!

In den Belegen dieses Bandes werden die Leser die zahllosen Barbarismen der lateinischen Protocolle und Urkunden, wo die Glossare nicht ausreichen, durchhin aus der vulgären italienischen Sprache erklären wollen. Ich stehe für die Genauigkeit des Abdruckes, den ich selbst corrigirt habe. Doch bemerke ich, daß ich im Archiv der Bicherna zu Siena, Classe B., die einzelnen Bände, zwar der Zahl nach richtig angegeben, doch bald No. bald To. genannt habe. Numer und Theil fällt in dieser Classe in eins zusammen, mithin wird daraus an Ort und Stelle keine Verwirrung entstehen können. Hingegen habe ich, S. 22. Anm. *), unter den fehlenden Numern der genannten Classe dess. Archives No. 98. angeführt; ich weiß nicht durch welchen Zufall. Allerdings citirt Benvoglienti auch diese Numer; indeß hat man solche an ihrer Stelle gelassen, weil das Citat nicht zutrifft. Dieses freye Bekenntniß wird, denke ich, die Glaubwürdigkeit alles Uebrigen erhöhen müssen.

Als ich den ersten Band abwesend abziehn ließ, fehlte es mir, Abh. V. S. 246., an einer Form, das lateinische Monogramm in einem Madonnenbilde des neunten oder zehnten Jahrhundertes (zu Rom in der Kappelle di s. Paolo der Kirche s. Prassede, im Felde zu beiden Seiten des Kopfes der Madonna) gehörig auszudrücken. Einigen Aufforderungen zu genügen, und die Existenz einer der byzantinischen Manier vorangehenden lateinisch-kirchlichen Kunst zu bethätigen, habe ich diese Aufschrift nachholen wollen, wie folgt: MR. C. M. — lies: Maria Christi Mater.

Zur

Theorie und Geschichte

neuerer Kunstbestrebungen.

VIII.

Duccio di Buoninsegna und Cimabue. Sieneser und Florentiner. 1250. — 1300.

Hinsichtlich des Ursprunges der bildenden Künste giebt es verschiedene, einander gänzlich entgegengesetzte Ableitungen. Einige wollen, daß anfänglich eine blinde Zufälligkeit, oder doch nur ein gewisser zielloser Trieb der Nachahmung, den Versuch herbeiführe, den Dingen Aehnlichkeiten abzugewinnen; daß in der Folge aus diesem kindlichen Spiele von Hand zu Hand die Fähigkeit sich entwickele, die Formen der Natur zu überschreiten und Solches hervorzubringen, was man Ideale nennt. Andere lehren, daß die Kunst von der Idee ausgehe, nur allgemach sich der Natur zuwende, erst bey erlöschender Begeisterung dem Wunsche ganz sich hingebe, Aehnlichkeiten und Täuschungen hervorzurufen. *)

*) Cicognara, Sto. To. I. c. IV., scheint beide Ableitungen vereinigen zu wollen, wo er sagt: pare chè l'Alfa e l'Omega delle arti sia il ritratto etc. — Er verbreitet sich über den letzten Fall und bleibt, wie vorauszusetzen war, für den ersten den historischen Erweis schuldig. — Man könnte hier wiederholen, was Hirt, (vom Bildniß der Alten, Abh. der Ak. der Wiss. in Berlin, 1814. 15. hist. philol. Klasse S. 8.) gegen Visconti bemerkt: „Er nimmt die Miene an, den griechischen Mythenerzäh-

Die erste dieser Ableitungen wird — auch abgesehn von der Grundansicht, in welcher sie wurzelt — schon durch den Umstand aufgehoben, daß die nothwendige Unbehülflichkeit der frühesten Kunstversuche die Hoffnung, und daher auch den Wunsch ausschließt, sogleich die schwersten Räthsel der künstlerischen Technik aufzulösen.*) Doch auch die andere dürfte der Einwurf treffen, daß ihr Ausdruck zu allgemein sey und ohne vorangehende Erklärung bedenkliche Mißverständnisse begünstige. Da nemlich der künstlerische Geist, überall und auf jeglicher Stufe, bey jeglicher Richtung und Beziehung der Kunst, vorauszusetzen ist, so wird bey dieser Ableitung der Kunst vornehmlich in Frage kommen: ob eben jener dem Künstler einwohnende Geist im Anbeginn der Kunstepochen unmittelbar durch den Naturgeist geweckt werde, oder zunächst durch eine der Kunst vorangehende, allgemeinere Geistesentwickelung. Wer aber jenes ausschließt, kann nur dieses im Sinne haben; und sicher ist die Kunst ursprünglich von dem Bestreben ausgegangen, schon vorhandene Begriffe und Vorstellungen des Geistes, welche meist schon in den ältesten Dichtern, oftmals auch in religiösen und nationellen Ueberlieferungen nachzuweisen sind, entweder wirklich auszudrücken, oder, wo dieses nicht gelingen konnte, sie wenigstens anzudeuten.

Indeß ist diese Ableitung, der ich mich aus Ueberzeugung anschließe, auf die neuere Kunst nicht durchhin anzuwen-

---

lern Glauben beizumessen, als wenn die Porträtbildung schon seit Dädalus in Gebrauch gewesen sey."

*) „Ein gutes Bildniß setzt eben so gut die höheren Kunstkenntnisse voraus, wie jedes andere vollendete Werk."

Hirt a. a. O. S. 5.

den, weil deren Entwickelung nothwendig nach ganz anderen Gesetzen erfolgt ist, als die Entstehung der Kunst an sich selbst. Denn obwohl man in den Sitzen der ältesten Bildung dem Mittelalter in technischen Dingen weit überlegen war, so kannte man doch vor Erfindung eigentlicher Kunst die Darstellung vermöge richtig verstandener, glücklich nachgebildeter Naturformen, nun gar die Möglichkeit illusorischer Wirkungen, nicht einmal dem Begriffe nach; wohingegen im Mittelalter, durch mündliche Ueberlieferung, durch die Schriftsteller, und selbst durch die Denkmale unausgesetzt eine halbdeutliche Vorstellung von dem eigentlichen Ziele der bildenden Künste sich erhalten mußte. Betrachtete man aber auch in den dunkelsten Zeiten die rohen Versuche damaliger Künstler nicht etwa als Andeutungen, oder vereinbarliche Bezeichnungen, sondern als Darstellungen wirklichen Seyns und Geschehens; *) so war das Aufstreben der neueren Kunst seit der Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts das Werk der Steigerung längst schon wirksamer Kräfte, des Wiedererwachens vorhandener, nur schlummernder Begriffe. Es wird demnach nicht befremden können, wenn wir bereits in ihren frühesten Leistungen die Begeisterung für die leitenden Begriffe des Weltalters mit der Empfänglichkeit für die ursprüngliche Bedeutung der organischen Formen gleichen Schritt halten sehn.

Bey den älteren Nachahmern der byzantinischen Maler, dem Giunta, Guido und Anderen, mochten Schwierigkeiten in der Aneignung einer ganz neuen Manier die Aufmerksamkeit

*) S. Paul Diac, Luitprand, Leo, Ost, und Andere an häufig angezogenen Stellen.

getheilt haben; gewiß erreichten sie ihre Vorbilder weder in der Idee, noch in der Ausführung. Dagegen durften die späteren, denen die griechische Manier durch Schule geläufig war, bereits darauf ausgehn, ihre Vorbilder zu übertreffen. In den Werken der größesten jener Maler in griechischer Manier, des Sienesers Duccio di Buoninsegna, des Florentiners Cimabue, spricht es sich deutlich aus, daß sie mit vollem Bewußtseyn darauf ausgegangen sind: in den Charakteren sittliche Würde, in Gebehrden und Handlungen Ernst und Feyer auszudrücken; daß sie sich bemüht haben, das Ueberlieferte, mit dem sie's sichtlich sehr ernstlich nahmen, im eigenen Geiste möglichst zu verjüngen. Bis auf ihre Zeit hatte, durch mechanische Nachbildung christlich-antiker Kunstgebilde, besonders in der neugriechischen Malerey, wie es in vielen der früher angeführten Miniaturen einzusehn ist, manche rohe Andeutung ursprünglich mit wissenschaftlicher Deutlichkeit aufgefaßter Formen sich erhalten; dürftige Ueberreste der antiken, perspectivisch und anatomisch begründeten Zeichnungsart. Duccio und Cimabue empfanden den Werth dieser Bezeichnungen, welche erst in der Folge, vornehmlich durch Giotto aus der italienischen Malerey verdrängt worden sind; doch strebten sie, das Grelle ihrer Verknöcherung zu mildern, indem sie solche halbverstandene Züge mit dem Leben verglichen, wie wir angesichts ihrer Leistungen vermuthen und annehmen dürfen.

Indeß genießen diese Künstler, deren Hauptwerke zugänglich sind und selten von Reisenden übersehen werden, einer so weit verbreiteten Anerkennung, daß ich meine Aufgabe an dieser Stelle dahin beschränken darf: einzelne Momente ihrer Geschichte nachzubessern und gelegentlich das wahre Verhältniß der sienesischen Kunstgeschichte des dreyzehnten Jahrhundertes

zur florentinischen desselben Zeitraumes in ein helleres Licht zu setzen.

Obwohl Vasari in dem Abschnitte, den er das Leben des Duccio genannt, ganz ungewöhnlich enthaltsam ist und kaum über die Andeutungen des Ghiberti hinausgeht, *) so entschlüpften ihm doch selbst an dieser Stelle einige erweislich unbegründete Angaben, welche er entweder von Anderen entlehnt, oder aus eigenen Vermuthungen hervorgesponnen hat.

Unter den Versäumnissen und Mißgriffen der Geschichtsforscher sind diejenigen, welche nur ein Einzelnes angehn, meist von geringem Belang; wichtig und folgenreich aber nur solche, welche in allgemeinere Verhältnisse eingreifen, die Zeitfolge der größeren Abstufungen im Fortschritte menschlicher Anliegenheiten in Verwirrung bringen, und falsche Voraussetzungen einführen. Zu letzteren gehöret die von allen Neueren gläubig nachgeschriebene Angabe des Vasari: daß Duccio **) jene Fußbodenverzierungen aus mehrfarbigem Marmor erfunden habe, welche zu den Merkwürdigkeiten des sienesischen Domes gehören.

Aus verschiedenfarbigem Marmor musivische Muster zusammenpassen, den Umriß menschlicher oder thierischer Gestalten durch dunkleres Gestein auf hellerem Grunde ausfüllen, war seit den ältesten Zeiten bekannt, und seit dem eilften Jahrhundert, wie Vasari sich erinnern mußte, in Toscana so

*) S. Vas. vita di Duccio. (Ed. c. p. 204.) wo: in questa tavola secondochè scrive Lorenzo di Bartolo Ghiberti etc.

**) Vas. l. c. — havendo nei pavimenti del Duomo di Siena dato principio ai rimessi di marmo delle figure di chiaro e scuro — und weiter unten: Egli di sua mano imitando le pitture di chiaroscuro ordinò e disegnò i principj di detto pavimento.

allgemein in Gebrauch gekommen, daß man die Außenseiten vieler Kirchen, zum Nachtheil ihrer Gesammterscheinung, mit Arbeiten dieser Art überdeckt hatte. *) Demnach bezeichnete er hier ohne Zweifel nicht diese rohe und einfache Arbeit, sondern eben nur jene Nachahmungen des Helldunkels im moderneren Sinne, welche im sienesischen Dome noch immer vorhanden und diesem Gebäude ganz eigenthümlich sind. Hierin folgte er nicht dem Ghiberti, welcher dieser Arbeiten mit keiner Sylbe gedenkt, sondern höchst wahrscheinlich einer örtlichen Meinung, welche, wie ich unten zeigen will, auf einer falsch gedeuteten Urkunde beruhen wird.

Es ist schon an sich selbst höchst unwahrscheinlich, daß eine Kunstart, welche Einsichten in die Gesetze der Beleuchtung und Bekanntschaft mit allen Vortheilen der Schattengebung voraussetzt, schon zu Ende des dreyzehnten oder zu Anfang des folgenden Jahrhundertes erfunden sey, in welcher Zeit die Malerey kaum angefangen, durch leichte und höchst verblasene Schattentinten dem Ausdrucke der Formen ein wenig nachzuhelfen. Ich würde daher selbst, wenn es mir an anderweitigen Gründen fehlte, doch schon aus der Beschaffenheit der Sache schließen, daß jene Erfindung mit dem Helldunkel ganz gleichen Schritt gehalten, welches letzte bekanntlich bey den italienischen Malern nicht früher, als um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes Eingang gefunden hat.

---

*) Seltener ward diese Arbeit auf Fußböden übertragen. Doch besitzen wir in der Kirche s. Miniato a Monte (bey Florenz) ein beurkundetes Beyspiel aus dem eilften Jahrhundert. S. die Inschrift bey Richa, oder bey Manni, sigilli etc. — Diese Arbeit ist in ihrer Art elegant.

Obwohl die Kunstnachrichten des Archives der sienesischen Domverwaltung bis in das dreyzehnte Jahrhundert zurückreichen, so fällt dennoch die früheste Erwähnung jener historisch verzierten Fußböden erst in das Jahr 1445. *) In diesem und in den folgenden Jahren wurden die Treppen und Zugänge zum Dome und zur Taufkapelle mit verschiedenen Bildern geziert, welche indeß noch keinesweges eigentliche Helldunkel waren, vielmehr nur Marmorflächen mit eingehauenen und durch schwarzen Stucko ausgefüllten Umrissen. Also war diese Kunstart hundert und funfzig Jahre nach der Lebenshöhe des Duccio, bey allseitig gesteigertem Kunstgeschicke, doch noch immer auf der ersten und niedrigsten Stufe ihrer Entwickelung; und selbst wenn wir annehmen wollten, daß Duccio, wenn auch nicht das wirkliche Helldunkel, doch wenigstens jenes Marmor-Niello möge erfunden haben, so ist es doch nicht dieses, was Vasari uns bezeichnet, und überhaupt auch davon ganz unausgemacht, wie alt dessen Erfindung sey, und wo solche zuerst in Anwendung gekommen. Uebrigens scheint man eben damals im Verlaufe wiederholter Unternehmungen dieser Art zuerst den Gedanken gefaßt zu haben, solchen Kunstarbeiten durch Vereinigung mehrfarbigen Marmors eine größere Abwechselung, oder Deutlichkeit zu geben; denn die letzte in jener Gruppe von Bestellungen bezeichnet schwarzen, weißen und röthlichen Marmor als die Materialien, deren der Künstler sich bedienen solle. **) Dieses Stück ist noch immer vorhanden, doch weit davon entfernt ein eigentliches Helldunkel zu seyn nach Art der glänzenderen

*) S. die dieser Abhandlung beygegebenen Belege. I.
**) S. Belege, I. 5. zu Anfang.

Abtheilungen des Fußbodens im Inneren des Domes. Die völlige Ausbildung dieser Kunstart fällt in einen vorgerückten Abschnitt des sechzehnten Jahrhunderts, wie sie denn in der That jene Gewöhnung an starke und massige Contraste voraussetzt, welche nicht früher eingetreten, als an der Grenze der Manier.

Bey so viel innerer Unhaltbarkeit, bey gänzlicher Abwesenheit historischer Beweise, hätten die angeblichen Geschichtschreiber neuerer Kunstschulen anstehen müssen, dem Vasari, den sie doch sonst nicht ungern und häufig ohne hinreichende Gründe verbessern, so unbedenklich zu folgen, als überall geschehen ist, wo man veranlaßt war, jener eigenthümlichen Kunstarbeiten zu erwähnen. Gehen doch einige so weit, uns sogar die Gestalt nachzuweisen, an welcher Duccio seine angebliche Erfindung in Anwendung gesetzt haben soll, und deren Ausdruck zu bewundern. Gewiß enthält das Archiv der sienesischen Domverwaltung, welches ich in kunsthistorischer Beziehung ganz durchgesehn, nicht eine Zeile, welche auf diese Figur, noch überhaupt darauf zu deuten wäre, daß man schon im vierzehnten Jahrhunderte mehrfarbigen Marmor zu historischen Bildern vereinigt habe. Lanzi *) folgte demnach, als er jene Figur dem Duccio beylegte, entweder seinem eigenen Kennergefühle, oder doch nur der anmaßlichen Autorität seines Zeitgenossen Della Valle.

Vasari hingegen erwähnet der Erfindung in ganz allgemeinen Ausdrücken, ohne seine Quelle, oder nun gar ein

---

*) Stòria pitt. scuola Senese. epoca seconda. — „è di Duccio nel coro una verginella, che ginocchione etc." — Vielleicht ist die Wahrheit an dieser Stelle von geringem Belang; doch wozu die Lüge?

Werk anzugeben, welches das Alter und den Urheber dieser Kunstart etwa bezeugen könnte. Wahrscheinlich folgte er einem örtlichen Gerüchte, welches aus einer mißdeuteten Urkunde entstanden seyn dürfte, deren Abschriften sowohl im öffentlichen, als im Archive der Domverwaltung vorhanden sind, mithin um so leichter in die Augen fallen und bemerkt werden konnten. In dieser *) Urkunde befiehlt der damalige höchste Magistrat (die Herren Neuner), welche unter den laufenden Arbeiten am sienesischen Dome beschleunigt werden sollen. Diese bestanden zunächst in einem Musive; dann in der großen Tafel des Domes, welche, wie wir aus anderen Quellen wissen, dem Duccio aufgetragen und eben damals in Arbeit war; endlich wird auch bestimmt, welche Mauerer man vor der Hand anzustellen habe.

Obwohl in diesem Befehle nicht angedeutet wird, für welche Stelle der Kirche das in Arbeit stehende Musaik bestimmt war, so dürfen wir dennoch schließen, daß solches seinerzeit über dem Hauptthore und an der Außenseite angebracht worden. Denn einmal war es zu jener Zeit sehr in Gebrauch, die Jungfrau und andere Schutzheiligen an den Vorseiten der Kirchen musivisch darzustellen; dann war und ist noch immer auch an der Vorseite des sienesischen Domes

*) Arch. dell' opera del Duomo di Siena. Pergamene, No. 614. — quod in operando et faciendo et facto opere, seu opus musaici, quod est inceptum. Et etiam in laborerio storie et magne tabule beate Marie semper Virginis gloriose, soliciter et cum omni diligentia procedatur. — und gegen das Ende: Et quod in laboreriis omnibus faciendis et super eis conplendis stent et remancant solum decem magistri de melioribus etc. — quorum decem magistrorum nomina haec sunt etc. — Gegeben: In anno Dni M°CCC°X°. Indictione VIII. die XXVIII. Novembr.

eine solche musivische Darstellung vorhanden; endlich würde es eben so willkührlich, als gewagt seyn, den Ausdruck, opus musaicum, gegen alle Beyspiele auf Fußbodenarbeit zu beziehen, für welche stratum, lithostratum und andere Worte während des Mittelalters gebräuchlich gewesen. Demungeachtet mochte ein unvorbereiteter, flüchtiger Forscher späterer Zeiten jenen Ausdruck in weiterem Sinne genommen und auf die Arbeiten bezogen haben, welche den Boden des sienesischen Domes verzieren. Aus dem zufälligen Zusammentreffen dieses Musives mit einer Tafel, welche unstreitig dem Duccio aufgetragen worden, mochte er weiter schließen, daß beide Arbeiten von demselben Künstler beschafft, oder doch angeordnet wären.

Indeß erhellt es, weder aus jenem Befehle, welcher nicht an die Künstler, sondern an die Domverwaltung gerichtet ist und verschiedene Arbeiten anordnet, welche den Maler sicher nicht angehn, noch selbst aus anderen Umständen, daß Duccio damals, oder sonst, an diesem oder an irgend einem anderen Musive gearbeitet habe. Im Gegentheil ergiebt es sich aus dem Umstande, daß weder in der Verstiftungsurkunde seiner Altartafel, noch in seinen auf einander folgenden Quittungen jemals von jenem Musive die Rede ist, daß er daran auch nicht den geringsten Antheil genommen habe; wie er denn in der That durch seine große, mit unzähligen, sehr beendigten Figuren bedeckte Tafel unstreitig schon vollauf beschäftigt war.

Daß Vasari überhaupt von den Lebensumständen, den Werken und Leistungen *) des Duccio nur eine unbestimmte

*) Das Hauptwerk, die große Tafel des Domes zu Siena,

Kunde erlangt hatte, beweist die Kargheit seiner Nachrichten, besonders aber die irrige, sicher auf seiner eigenen, ungefähren Vermuthung beruhende Angabe der Zeit, in welcher Duccio geblühet habe. Er versetzt ihn in die Mitte des vierzehnten Jahrhundertes. *) Neuere Forscher **) behaupten indeß, daß man ihm schon im Jahre 1282. Kunstarbeiten bezahlt habe, und gewiß reichen andere Andeutungen seiner Wirksamkeit, ***) welche ich selbst gesehn, bis zum Jahre 1285. aufwärts. Ueber die Identität dieses Duccio in den Büchern

---

war seinerzeit weggeräumt worden; Vasari, v. c. — non ho mai — potuto rinvenirla — etc. Gegenwärtig befinden sich beide Seiten der Tafel auseinandergesägt im Chore des Domes zu Siena, die Staffeln und Giebel an den Wänden der Sacristey.

*) Vasari, v. c. zu Ende: furono l'opere sue intorno agli anni di nostra salute 1350. — Man hatte ihm zu Siena erzählt, daß Duccio noch im J. 1348. einen Bau angegeben habe, was sich keinesweges bestätigt.

**) Lettere Senesi, T. 1. p. 277. Lanzi a. s. St.

***) Arch. della general Biccherna (Abtheilung im Archiv der, Riformagioni, zu Siena). Classe B. No. 75. Imo. anno. 1285. fo. 394. a tergo: Item — octo solidos — VIII. Octubris Duccio depictori, quos ei dedimus pro pictura, quam fecit in libro camerarii et quatuor.

B. 75. tertio. 1285. fo. 374. a tergo: Item VIII. solidos die lun. octavo Octubris Duccio pictori, quos ei dedimus pro pictura quam fecit in libro cam. et IV.

B. 89. 1290. (1291.): Ian. 26. solidos 10. Duccio pictori pro dip. libri camar.

B. 345. anno 1291. Spese d'agosto. Sol. 10. Duccio depictori pro pictura quam fecit in libris cam. et IV.

Diese kleinen Zahlungen vergüteten die äußere Bemalung der Rechnungsbücher der Finanzverwaltung, welche von 1250. bis 1550. die Sitte beybehalten, den Deckel ihrer Bücher durch gute Maler verzieren zu lassen. Wichtiger ist die Zahlung, Archiv. cit. B. 190. fo. CCCLVII. IV. Dicembre anno 1302. — Anche — XLVIII. Libre

der sienesischen Staatsverwaltung mit unserem Duccio di Buoninsegna kann durchaus kein Zweifel obwalten. Er nannte sich selbst am Rande seiner großen Tafel rundweg Duccius, *) und scheint seines Vaters Namen dem seinigen nur an solchen Stellen beygefügt zu haben, wo er zur Vollziehung gerichtlicher Verträge durchaus erforderlich war. **) Demnach werden wir voraussetzen dürfen, daß unter den Malern seiner Zeit und Vaterstadt kein Name vorgekommen, welcher Collisionen und Verwechselungen hätte veranlassen können.

War nun Duccio schon im Jahre 1282. gewiß 1285. ein ansässiger Maler, so wird die Zeit seiner Reife in das erste Jahrzehend des vierzehnten Jahrhundertes einfallen, in welchem die oberste Staatsgewalt ihn offenbar begünstigte, da ihm zunächst die Altartafel der Kappelle des Rathhauses, und um wenig später sogar die große Tafel des Domes aufgetragen wurde, welche ihrer Bestimmung nach nothwendig die wichtigste Aufgabe jener Zeit war, und in der That von unserem Künstler mit so vielem Geist, Geschmack und Fleiße beendigt worden ist, daß ich nicht anstehe, sie allen noch vor-

— al maestro Duccio dipegnitore per suo salario d'una tavola, overo Maestà, che feciel et una predella, che si posero nell' altare ne la chasa de' nove, la due (dove) si dicie l'ufizio. Ed avemone pulizia da'nove.

*) Am Sockel der Vorseite, unter der Madonna:
MATER SCA DEI. SIS (GAVISA) SENIS
REQVIEI SIS DVCIO VITA. TE QVIA PINXIT ITA.

**) Selbst in jenem, die große Altartafel des Domes betreffenden Vertrage (Arch. dell' opera del Duomo di Siena, Pergam. No. 603.) nennt der Notar den Maler rundhin, Duccius. Doch in der Bescheinigung einer Vorausbezahlung von funfzig Goldgulden (Archiv cit. No. 608.) unterzeichnet er sich: Ego magr Duccius pictor olim boninsegne civis Senensis.

handenen Denkmalen der byzantinisch-toscanischen Schule vorzustellen.

Den Vertrag des Künstlers mit der sienesischen Domverwaltung hat Vater Della Valle, obwohl nach einer fehlerhaften Abschrift abgedruckt; *) aus dieser Urkunde, wie aus den noch vorhandenen Quittungen des Künstlers, welche die älteren sienesischen Forscher (die eigentlichen Quellen des Della Valle) übersehn hatten, **) erhellt zur Genüge, daß Duccio im October des Jahres 1308. sich verpflichtet, jene nach den Umständen unvergleichbare Tafel zu malen, in den folgenden Jahren verschiedene Zahlungen der Domverwaltung bescheinigt und im Jahre 1311. das Werk vollendet abgeliefert hat, welches, da er demselben auch seinen Namen beygegeben, so vollständig beurkundet ist, als irgend ein Kunstwerk dieser Zeit.

*) Lettere Sen. T. II. p. 75. — Er stellt diese Urkunde unter: No. 399. Sie findet sich indeß: Archiv. dell' op. del D. di Siena, Perg. No. 603. Das Domarchiv ist vor ungefähr Einhundert Jahren neu geordnet worden; Benvoglienti, Ugurgieri, Mancini und andere Localforscher, deren Sammlungen Della Valle benutzt hat, lebten sämmtlich vor 1720. bedienten sich mithin in ihren Anziehungen der älteren Numerirung, was DV. unfehlbar hätte wahrnehmen müssen, wenn er je das Archiv betreten hätte, aus dem er zu schöpfen vorgiebt. — Verbessere in s. Abdrucke folgende wesentlichste Fehler: — Indict. VIII. lies VII.; apparet, l. appareat, gegen die Mitte deutet DV. eine Lagune an, welche nicht vorhanden ist; gegen das Ende ist zuerst ein, sibi, später ein, in, ausgelassen; für obligaverunt se ad invicem, setzt DV., sibi; und zu Ende löset er die Abbreviatur, pign., durch pignori, auf; lies dafür, pignoravit, wie es die Construction und der Sinn erfodert. Unter den Zeugen macht er den bekannten Namen, Tura, zu, Jura; anderer Auslassungen und Verdrehungen nicht zu gedenken.

**) Archiv cit. Pergamene No. 608.

Da es mir nun auf keine Weise gelungen ist, in den nachfolgenden und späteren Jahren beurkundete Spuren der Fortdauer seiner künstlerischen Wirksamkeit aufzufinden, so bin ich anzunehmen geneigt, daß er die Beendigung seines größesten Werkes nicht lange überlebt habe. Gewiß hatte er damals bereits fast dreißig Jahre auf eigene Rechnung gemalt, vielleicht schon ungleich länger, da nichts verbürgt, daß jene ältesten nur zufällig bekannten Zahlungen der Jahre 1282. 85. uns auch den Anbeginn seiner Laufbahn bezeichnen. Lanzi *) indeß versichert uns, daß er um das Jahr 1340. gestorben sey, was ich dahingestellt lasse, weil ich nicht einsehe, was damit gewonnen werde, den Künstlern alter Zeit ihr Leben auf's Ungefähr hin zu verlängern.

Ungleich minder beurkundet ist das Daseyn und die Wirksamkeit des Cimabue, dessen Geschichte, seit der ersten Erscheinung der Lebensbeschreibungen des Georg Vasari, durch keine einzige wohlbegründete Thatsache vermehrt worden ist, **)

---

*) Stor. pitt. scuola Sen. Epoca I. — „mori circa il 1340." — Er folgte den Lettere Sen. To. II. p. 69. — Beide suchten für dasmal der Angabe des Vasari so nahe zu kommen, als nach dem Laufe der Natur möglich war.

**) Nicht einmal durch den fleißigen Dom. Manni, welcher doch in den veglie piacevoli, To. II. pag. 26. s., dessen Zeitgenossen, den Calandrino der Novellen, urkundlich beleuchtet hat. Aus diesen Untersuchungen des Manni geht hervor, daß Calandrino gegen Ende des dreyzehnten Jahrhundertes lebte und malte, woher zu schließen wäre, daß jener Buffalmacco, welcher den Calandrino in den Novellen des Boccaz zum Besten hat, ebenfalls ein Zeitgenosse des Cimabue sey, also in byzantinischem Geschmacke gemalt habe, was mit den Gemälden, welche man ihm beylegt, ganz unvereinbar zu seyn scheint. — Doch ist zu befürchten, daß jener Buffalmacco überhaupt nur etwa der Dichtung

dessen Namen ich bisher in keiner Urkunde begegnet bin, weßhalb ich mich hier darauf einschränken werde, das Verhältniß der florentinischen Schule zur sienesischen wieder einzurichten, welches sowohl durch Vasari, als durch seine Gegner nicht wenig verrenkt worden ist.

Sollte man denken, daß die Lebensumstände, das Zeitalter, die angeblichen Werke des berühmten Stifters der toscanischen, wenigstens der florentinischen Malerey bis dahin nir-

---

angehört und auf keine Weise der Kunstgeschichte. Als lustiger Charakter mochte er eine gewisse populäre Celebrität und jene stehenden Beynamen, Buffalmacco und Buonamico, erhalten haben, welche Boccaz und Sacchetti ihm beylegen. Als Maler indeß würden wir ihn in alten Verträgen und Zahlungen aufzusuchen haben, doch nur unter seinem wahren Tauf- und Vatersnamen, welcher zweifelhaft ist. — Doch beruhet, was Vasari von diesem Künstler meldet, auf einer Verschmelzung der Nachrichten des Ghiberti von einem Maler Buonamico mit jenen Novellen des Boccaz und Sacchetti. Hiezu mochte ihn bestimmt haben, daß Ghiberti nach vielen Lobsprüchen auf das Talent des Buonamico, von seinem persönlichen Charakter erwähnt: fu huomo molto godente, — was allerdings mit Hinblick auf jene Novellen gesagt seyn mag. — Der Beyname Buffalmacco gehört dem Boccaz an; Buonamico dem Sacchetti und Ghiberti; Vasari ist der erste, der beide in seiner angeblichen Lebensbeschreibung des Buonamico Buffalmacco verschmolzen hat. — Es wird hier wohl unmöglich seyn, das Erdichtete vom Geschichtlichen zu sondern. Um so mehr, da Manni, veglie piac. To. III. Ed. Ven. 1762. p. 3. behauptet, daß man den Maler Buonamico di Cristofano, den er, vielleicht nur den Novellisten zur Liebe, ebenfalls Buffalmacco nennt, erst im Jahre 1351. in die Malerzunft aufgenommen habe. Dieser konnte nicht wohl derselbe seyn, welcher zu Ende des dreyzehnten Jahrhundertes den Calandrino geneckt und nach Vasari, schon 1304. ein allegorisches Fest angegeben hatte. Also werden hier verschiedene Maler, Thatsachen und Erdichtungen durcheinanderwogen. Vgl. Lett. pitt. To. IV. Lett. CXXXI. p. 128. s.

gend weder durch Aufschriften seiner Gemälde, noch durch öffentliche oder persönliche Urkunden begründet sind; daß Niemand bisher versucht hat, im Archiv der florentinischen Staatsverwaltung, welches mir selbst unzugänglich geblieben, nach Bestätigungen, oder Berichtigungen der naiven Erzählung des Vasari sich umzusehn? Gewiß würde man, da Vasari nun einmal in so alten Dingen weder Quelle, noch Autorität ist, selbst das Daseyn des Cimabue in Zweifel rufen können, wenn nicht schon Dante seiner erwähnt hätte, dessen bekannte Verse:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo ed ora ha Giotto il gridó
Sicchè la fama di colui oscura. *)

Die Aufmerksamkeit des Vasari angezogen und höchst wahrscheinlich ihn bestimmt haben, diesem alten Künstler in seinen Malerleben den Ehrenplatz einzuräumen. Ein alter Commentator, **) welcher nicht lange nach dem Tode des Dichters geschrieben, bemerkt zu obiger Stelle: „daß Cimabue von Florenz zur Zeit des Dichters mehr, als Andere, sich auf die Kunst verstanden, ***) doch so anmaßend und reizbar gewesen sey, daß er bey dem geringsten Tadel seine Arbeiten, so kostbar sie seyn mochten, alsobald aufgegeben habe.“ Dieses Zeug-

*) Purgat. canto XI. 94. s.

**) Er findet sich in einer HS. des Gedichtes in der Riccardiana zu Florenz, derselben, welche Vasari benutzte; sie empfiehlt sich durch ihr hohes Alter und durch eine Fülle selten benutzter historischer Erklärungen.

***) — pintore — molto nobile di più che homo sapesse. — wenn die Stelle richtig gelesen ist; wahrscheinlich steht: che più di'. —

Zeugniß, dem wir nicht übereilt eine zu weite Anwendung werden geben dürfen, erhebt allerdings das Daseyn und den Ruf, welchen Cimabue in seiner Vaterstadt erworben, über jeden möglichen Zweifel. Doch, wie sein Ruhm schon zu Dante's Zeit durch die Neuerungen verdunkelt worden, welche Giotto einführte, so kam in der Folge sogar sein relatives Verdienst in Vergessenheit. Denn schon Ghiberti, *) welcher doch den Duccio mit Lob überschüttet, erwähnet des Cimabue ohne Anführung seiner Verdienste und Leistungen, als eines Malers in griechischer Manier, der offenbar für ihn nur in so fern merkwürdig war, als er ihn für den Gönner und Lehrmeister des Giotto hielt; und Cennino, der bis zu Giotto hinaufsteigt, übergeht jenen durchaus, was mir die Anecdote, welche Vasari im Leben des Giotto dem Ghiberti nacherzählet, wenn nicht verdächtig, doch minder glaubwürdig macht.

Erst nachdem bey den Florentinern der Ehrgeiz erwacht war, in der Kunst nicht bloß die ersten, sondern auch die frühesten zu seyn, gewann Cimabue an Interesse, ward sein Name mit größerem Nachdruck und häufiger in Erinnerung gebracht. Filippo Villani, der späteste Geschichtschreiber seines Namens, war bereits von jener Richtung des Localpatriotismus ergriffen, welche in der Folge, von Florenz aus, allen etwas erheblichen Städten Italiens sich mitgetheilt hat, als er dem Cimabue zuerst die Ehre vindicirte, die Malerey nicht etwa in seiner Vaterstadt, vielmehr in ganz Toscana auf einen bessern Fuß gebracht zu haben. **) Augenscheinlich

*) Cod. s. c. fo. 8.

**) S. Moreni, Can. memorie intorno al risorgimento delle belle arti in Toscana etc. Firenze 1813. p. 5. wo die hingeworfene,

leuchteten auch ihm jene Verse des Dante vor; unter allen Umständen ist die Aeußerung eines Schriftstellers des funfzehnten Jahrhundertes an dieser Stelle nur in so fern von Belang, als sie die Entstehung des Vorurtheiles erklärt, nach welchem Cimabue nicht bloß, wie man dem Dante zugeben darf, in Florenz, vielmehr in der ganzen Ausdehnung von Italien der vorzüglichste Maler seiner Zeit und der Stifter und Begründer alles förderlichen Strebens soll gewesen seyn. Vielleicht hatte sich diese Meinung während des funfzehnten Jahrhundertes im Dunkelen ausgebreitet und in jene alten Malerbücher eingedrängt, deren Vasari erwähnt, ohne sie doch näher zu bezeichnen. *)

In den vorangehenden Abhandlungen habe ich aus vielfältigen Zeugnissen und hinreichenden Denkmalen erwiesen, daß Cimabue weder für den frühesten Maler der neueren Italiener, noch selbst für den ältesten Nachahmer neugriechischer Vorbilder und Kunstbehelfe zu halten ist, was mich selbst, wie besonders den Leser, der Mühe überhebt, diese Untersuchung von Neuem aufzunehmen. Hier wird demnach nur so viel in Frage kommen, ob Cimabue den toscanischen Malern seiner Zeit durch Geist und Geschicklichkeit in dem Maße überlegen gewesen, als Vasari angiebt, und unzählige Andere ihm nachgeschrieben haben; vornehmlich aber, ob er durch Vorbild und Lehre so entscheidend auf seine Zeitgenossen eingewirkt habe, daß man berechtigt wäre, ihn ferner als den Stifter jenes allgemeinen Aufschwunges der Kunst zu betrachten,

---

ganz unbegründete Meinung dieses späten Schriftstellers als ein historisches Zeugniß angezogen wird, was nicht wohl zuzugeben ist.

*) Vas. vita di Cimabue. Ed. cit. p. 85. — Dicesi ed in certi ricordi di vecchj pittori si legge, che etc.

den wir oben schon seit dem zwölften Jahrhundert allmählig haben herannahen sehen.

Der Autorität jener Randbemerkung zum Dante werden wir also zugeben dürfen, daß Cimabue, in seinem Kreise, gegen Ende des dreyzehnten Jahrhundertes der angesehenste Maler gewesen sey. Doch berechtigt uns ein so allgemeines Zeugniß noch keinesweges, ihn auch für den besten und größesten Maler seiner Zeit zu halten. Gewiß ist es bedenklich, daß Duccio, obwohl ein Sieneser, doch dem Ghiberti, der beiden noch so nahe stand, bey weitem mehr Achtung eingeflößt hatte; *) so wie selbst die allgemeineren geschichtlichen Verhältnisse auf die Vermuthung leiten, daß Florenz in den frühesten Zeiten, anstatt, wie Vasari lehrt, den bildenden Künsten die Bahn zu brechen, vielmehr, was diese angeht, den älteren Mittelpuncten der Macht und des Handels um Einiges nachgestanden sey. Vergessen wir nicht, daß die Größe von Pisa und Siena, selbst die Blüthe von Lucca und Pistoja dem ersten entschiednеren Aufschwunge des Florentinischen Gemeinwesens um ein Jahrhundert und zum Theil um ungleich längere Zeit vorangegangen; daß Florenz erst, nachdem die Hohenstaufen mit ihren Anhängern, den Ghibellinen, gesunken waren, zum Mittelpuncte der siegenden Parthey und durch Macht und Reichthum zur Hauptstadt der ganzen Provinz gediehen ist. Daher entstand zu Pisa, wo schon seit dem eilften Jahrhundert mit so großem Aufwande gebaut worden, wohl ein Menschenalter vor Cimabue, wenn dieser anders der Lehrer des Giotto gewesen, eine blühende Bildnerschule, auf welche ich zurückkommen werde; Siena aber, dessen politische Größe das dreyzehnte Jahrhundert durchmißt,

*) Ghib. MS. cit. fo. 9. a.

dessen Gebiet schon so früh den ganzen, auch gegenwärtig nicht unerheblichen Umfang erreicht hatte, war eben damals der Mittelpunct einer ungewöhnlichen Thätigkeit in künstlerischen Unternehmungen aller Art.

Während zu Florenz nicht früher, als gegen das Jahr 1300. beschlossen wurde, *) die alte unscheinbare Kirche der heiligen Reparata in eine neue und prächtige Domkirche umzuwandeln, ward zu Siena schon seit den früheren Decennien des dreyzehnten Jahrhundertes an einem neuen und prächtigen Dome gebaut, dessen Geschichte einiger Berichtigungen bedarf, welche ich nachtragen werde. Während schon seit dem Jahre 1230., vielleicht schon früher, mit größter Thätigkeit an der letzten Ringmauer von Siena gearbeitet wurde, **) ward

---

*) S. Richa, delle chiese di Fir. T. VI. p. 13. wo das Decret, welches auch andere Topographen berühren. Vergl. die Chron.

**) Einige der Berathungen und Beschlüsse, welche diesen Arbeiten vorangegangen, finden sich, Arch. delle riform. di Siena, consilia campanae. T. II. anno 1249. (1250.)

(NB. Die gebundenen Bücher gehen nicht viel weiter zurück; früher wurden die Protocolle auf einzelne Blätter geschrieben, welche ich nicht alle eingesehn.) Das. fo. 1. — consilium — de omnibus et singulis Burgis extra fossos et carbonarias ex parte civitatis veteris affonsandis et muniendis et recisis faciendis, ubi necesse fuerit etc. — Eod. T. fo. 27. a t. — quod CCCCL. libr. expendi debeant in accrescimento civitatis et in — affonsanda etc. — Und To. IV. anno 1254. fo. 2. — et super muratione civitatis etc.; das. fo. 12. und 59. andere Berathungen über diesen Gegenst. T. V. anno 1255. — super actatione et concimine civitatis Senarum, qualiter debeat actari — ad majorem roburem civ. ejusd. To. VII. 1256. fo. 7. und 16. a. t. und fo. 32. To. IX. 1259. (1260.) fo. 11. 76. 84. — Ausgaben für die Befestigung finden sich Archiv della Biccherna, Classe B. No. 1. 1230. fo. 45. a. t. — LX. Libr. — operariis positis super faciendis muris ex parte Chamollie (ein Thor der Stadt gegen Florenz hin.) Item L. libr. — operariis muri a sco Georgio usque ad scm.

der dritte Umkreis von Florenz erst im vierzehnten Jahrhunderte unternommen. *) Gleichzeitig mit jenen Befestigungen und mit dem prächtigen Dombau ward die hochgelegene Stadt Siena mit Cisternen, Wasserleitungen, schön überwölbten, mächtigen Brunnen und Wasserbecken versehen, deren gediegener, gothischer Bau die gegenwärtige Verödung der niederen Theile der Stadt überdauert hat.

Bey so viel Eifer, so großem Aufwande für die Bequemlichkeit, Sicherheit und Schönheit der Stadt, mußte es auch für die Maler und Bildner zu thun geben; und in der That ist die sienesische Kunstgeschichte während des dreyzehnten Jahrhundertes unter den toscanischen dieser Zeit die reichste an Namen und werthvollen Leistungen.

Jenes älteren Guido habe ich bereits erwähnt; da seine Madonna vom Jahre 1221. für jene Zeit sehr ausgezeichnet und offenbar kein Jugendversuch ist, so dürfte er damals schon eine längere Zeit gemalt haben. Der Musaicist Jacob, dessen

---

Mauritium. fo. 46. C. libr. — operariis de fossis et carbonariis etc. etc. Fernere Zahlungen: fo. 50. a. t. fo. 51. a. t. fo. 53. 55. 59. 64. 65. und ff. B. No. 2. 1238. (1239.) fo. 11. 13. B. No. 14. 1247. (1248.) fo. 30. wo auf einmal 450 Libr. auf der Rückseite 50 Libr. darauf 80 Libr. für diesen Zweck ausgezahlt worden. Vgl. das. fo. 67. a. t. fo. 68. 72. B. No. 16. 1258. (1259.) fo. 1. a. t. fo. 2. 9. a. t. u. s. f. B. No. 18. 1259. (1260.) fo. 32. und a. Die sämmtlichen Ausgaben des Januars 1260. (der gewöhnlichen Rechnung) betrugen 20892 Libr. 2. den. Gewiß für damalige Zeit, bey republicanischer Regierungsform, ein beträchtlicher, meist durch jene Bauten veranlaßter Aufwand. Vgl. No. 28. fo. 41. No. 33. fo. 7. a. t. No. 67. (1281.) fo. 83. ff.

*) S. Archiv dell' opera del Duomo di Firenze. — Memoriale di chonpere fatte pellopera per Bonachorso di Gio proveditore a di primo di giennojo 1378, wo fo. 1. ff. noch Beyträge für die dritte Ringmauer der Stadt. Vergl. die florentin. Chronisten zu diesem und benachbarten Jahren.

Musiv vom Jahre 1225. wir aus der vorangehenden Abhandlung entsinnen, wird von Einigen ebenfalls der sienesischen Schule beygelegt, was möglich, doch unausgemacht ist, also nicht hierher gehört. Andere Maler ergeben sich aus den Ausgabebüchern der sienesischen Staatsverwaltung; doch werde ich hier die älteren Auszüge, welche schon Della Valle benutzt und bekannt gemacht hat, *) von meinen eigenen absondern müssen, da ich jene nicht habe vergleichen können, indem fast alle in den Lettere Senesi angezogene Nummern im bezeichneten Archive fehlen und, wie man behauptet, in die öffentliche Bibliothek versetzt sind, in deren handschriftliche Schätze einzudringen, mir eben so schwierig war, als später dem trefflichen Bearbeiter der schönsten und besten aller vorhandenen Quellensammlungen, Herrn Dr. Pertz. **)

In den noch gegenwärtig vorhandenen Bänden des be-

---

*) Die Malernamen, welche Della Valle nach den handschriftlichen Auszügen des Benvoglienti und Mancini angegeben, sind folgende: 1259. Maestro Gilio; 1261. Dictisalvi; 1262. Ventura di Gualtieri; 1271. Rinaldo; 1274. Salvanello; 1278. Guido; 1281. Romano di Paganello; 1289. m° Mino; 1289. Guccio; 1293. Vigoroso, Rinforzato, Minuccio di Filipuccio. 1298. Vanni di Bono. Die nachgewiesenen, gegenwärtig fehlenden Nummern des Arch. della Biccherna, Classe B. sind folgende: No. 5. 6. 23. 46. 48. 55. 86. 93. 95. 98. 125. Hingegen hatte Benvoglienti drey Maler, Pietro, Buonamico, Parabuoi aus einem Fragmente ohne Nummer aufgeführt, welches schon 1638. von seinem Bande abgetrennt gewesen, und welches ich vor etwa sieben Jahren, als ich mit Vergünstigung der Obrigkeit des Ortes, das verlegte Archiv nach seiner alten Anordnung wieder herstellte, seiner No. 22. wiederum angeheftet habe. Dieses Fragment nemlich hatte, wer immer das Archiv geplündert haben mag, nicht aufzufinden verstanden.

**) S. dessen Vorrede zur italien. Reise.

zeichneten Archives entdeckte ich nur einzelne früheren Forschern entgangene Namen; indessen werden meine Auszüge, welche ich in die Anmerkungen verweise, mehr Zuversicht, vornehmlich eine deutlichere Vorstellung erwecken, als jenes nackte Namenverzeichniß. So zeigte sich in dem noch vorhandenen Quintern ohne Nummer des Della Valle, daß Piero, Bonamico, Parabuoi wahrscheinlich nur gemeine Maler gewesen, weil die Arbeit, welche sie liefern, Schilder für Sinnbilder und Wappen, an sich selbst niedrig und handwerksmäßig. *) Hingegen gewann Dietisalvi an Bestand, welchem hier wiederholt die Bemalung der Bücher des Kämmerlings bezahlt wird, eine Arbeit, an welcher sich schon einige Erfindung und Geschicklichkeit darlegen ließ, obwohl sie dem Umfang und der Belohnung nach unbedeutend war. Eines dieser Gemälde befindet sich in der Gallerie der sienesischen Kunstacademie, **) um

*) Archiv della gen. Biccherna di Siena. B. 22. anno 1262. fo. 19. Item. X. Libr. et II. sol. Piero pictori, quos habuit pro pretio XV. pavesorum, quos emerunt priores viginti quatuor mandato dictorum capit. et priorum die dicta (ult. Maji).

Item XXXII. Libr. III. sol. VI. den. Bonamico pictori, quos habuit pro pretio XXXIII. pavesorum, quos emerunt dicti priores mandato etc.

Item IV. Libr. Parabuoi pictori, quos habuit pro pretio VII. Pavesorum, quos etc.

Item XXXIII. sol. Bonamico pictori, quos habuit pro pretio duorum pavesorum etc.

**) Die früheste Zahlung an Dietisalvi findet sich im gen. Archive, B. No. 343. anno 1259. Jun. Darauf folgt: No. 28. 1267. mense Maji fo. 41. a tergo: Item X. Sol. Dietisalvi pictori, qui depingit arma camerarii et quatuor in libris eorum. Und No. 33. 1269. (1270.) fo. 13. Item X. sol. — den. Dietisalvi pictori pro pictura librorum cam. et quatuor. Das Buch, so hier bezahlt wird, ist dasselbe, dessen Deckel die Academie besitzt, wie aus dem Jahre

welche der Abbate de Angelis Verdienste besitzt. Der Künstler malte auf diesem Deckel, wie die Beyschrift zeigt, das Bildniß des derzeitigen Kämmerlings, Ranerio di Lionardo Pagliaresi, dessen Kopf in der That einige Spur von Bildnißähnlichkeit zeigt, und in Ansehung der Zeit für lebendig und ausdrucksvoll gelten darf; das Gewand ist nur durch Umrisse und leichte Schraffirungen angedeutet. Drey andere Bücherdeckel derselben Sammlung, deren Zahlungspartiten nicht mehr vorhanden, sind dennoch gewiß ebenfalls von seiner Hand, weil er, um diese Zeit und bis zum Jahre 1285. jene Arbeiten ganz übernommen hatte. *)

Später bemalte Duccio, **) dann ein zweyter Guido, ***) endlich jener Vigoroso, †) welcher bereits bekannt ist, die Bü-

---

und Magistrat erhellet. — Das Präsens in dem vorangehenden Satze zeigt, daß er in dieser Zeit jene Arbeit monopolisirt hatte.

*) Arch. cit. B. No. 1270. fo. 4. a t. X. sol. — Dietisalvi pictori etc. No. 56. fo. 21. wird der Maler gar nicht genannt; höchstwahrscheinlich, weil Dietisalvi ein für allemal diese Arbeit übernommen hatte; denn No. 66. fo. 98. a t. 1281. (1282.) die 22. Januarii: Item VIII. sol. — Dietisalvi pictori librorum camararii et IV. Erinnern wir uns aus der vorigen Anm. des: qui depingit. — No. 72. 1284. (1285.) fo. 5. und No. 74. zahlt man noch immer an Dietisalvi.

**) No. 75. 1mo und tertio, anno 1285. s. oben.

***) No. 84. 1288. (1289.) 8. Januarii. Sol. 10. Guidoni pictori pro pictura libri cam. et IV. — Duccio könnte aus Guiduccio abgekürzt seyn; doch haben wir unten: Guido Gratiani.

†) No. 92. 1292. Uscita a 12. Luglio. a Vigoroso pittore, che fece la pittura al libro del Camarlengo etc. — B. No. 91. 1291. Lira. quartiere di S. Donato. fl. 21. a Solle sellajo e Vigoroso pictore
- a Guidone Gratiani pictore,
- a Jacomino pictore.

— Und noch einmal, B. No. 91. Uscita — Sol. 9. Vigoroso pictori pro pictura librorum camarlenghi.

cher des Kämmerlings. Dietisalvi aber, welcher vielleicht in der Achtung gestiegen war, oder durch seine standhafte Gefälligkeit in jenen kleineren Handleistungen Dank verdient hatte, ward endlich im Jahre 1291., eben als Duccio jene Bücher bemalte, auch bey einer größeren Arbeit angestellt, irgend einer Wiederherstellung an dem Frauenbilde im öffentlichen Pallaste.*) Zur selben Zeit lebten einige andere Maler, welche Mancini und Benvoglienti übersehen haben: Morsello Cili, und Castellino Pieri,**) Guarnieri und Guido Gratiani.***) In wie weit dieselben über das Handwerksmäßige hinausgegangen, ist nicht wohl mehr zu entscheiden, da man in den Urkunden dieser frühen Zeit auch die Anstreicher und andere Handwerker, welche ihre Arbeiten durch Bemalung verschönten, zu den Malern zählte, zu deren Zunft sie, politisch angesehen, gehörten.

*) Arch. cit. B. No. 89. 1290. (1291.) 27. Junii — Sol. 20. Dietisalvi pictori, quod pinsit de ...... majestate S. Marie in palatio communis.

**) Arch. c. B. No. 92. 1292. fo. 32. und fo. 106. a t. — a Guarnieri Gratiano dipintore; und fo. 106. — a Morsello Cili dipintore fl. 13. und das. unten: a Castellino Pieri pictore fl. 4. (Es gilt Abgaben).

***) Arch. c. B. 91. s. oben. — Damals, oder früher, gab es zu Siena noch einen anderen Maler, von dessen Hand vier Bruchstücke eines Altares (Madonna, s. Joh. Ev., s. Paul und ein heil. Mönch, wohl s. Anton Abbas), welche in der Gallerie der sienesischen Academie No. 13. (Katalog No. 10.) aufgestellt sind. Auf dem Schwerdte s. Pauls stehet: SEGNA ME FECIT. Man hält diesen Maler für den Meister des Duccio, dem er in der That, zwar technisch nachsteht, doch im Absehen und Wollen verwandt ist. — Ueber den Sieneser Ugolino, welcher ungefähr in diese Zeit einfallen müßte, habe ich nichts Sicheres aufgefunden. — Wenn das Andachtsbild in Orsanmichele (zu Florenz) von seiner Hand ist, wie Vasari behauptet, so gehört er zu den besten Meistern der Zeitgenossenschaft des Cimabue.

Wenn nun auch die Mehrzahl der früher bekannten und so eben von mir ergänzten Malernamen, mit denen wir in Ermangelung von malerischen Denkmalen keine bestimmte Vorstellung verbinden können, das Verdienst des Guido, des Dietisalvi und Duccio nicht erreicht haben sollten, so werden wir doch wenigstens von denen, welche die Bücher des Kämmerlings bemalt haben, annehmen müssen, daß sie sich auf die Figur verstanden, mithin der Nachfrage nach heiligen Darstellungen, welche zu jener Zeit die belebteste war, haben genügen können.

Die frühe Entwickelung der sienesischen Malerschule ist demnach ganz ausgemacht; und in der That hat dieselbe schon damals gewisse Eigenthümlichkeiten der Technik, wie der geistigen Auffassung aus sich entwickelt und dargelegt, welche sie bis auf den Taddeo di Bartolo oder bis gegen 1420. standhaft beybehalten; weßhalb ich mir nicht erklären kann, daß Vasari ihr Unterscheidendes nicht wahrgenommen und so viel Andere hat verleiten können, diese Schule gleich ihm aus der florentinischen abzuleiten. Hatte doch Ghiberti, dem Vasari in vielen Dingen gefolgt ist, das Verhältniß beider Schulen ganz richtig aufgefaßt; besaß er doch als größter Künstler seiner Zeit, als Florentiner, also unpartheylicher Zeuge, als Kenner der sienesischen Schule, da er wiederholt in Siena gelebt und gearbeitet hatte, endlich selbst, weil er der Zeit, von welcher die Rede, sehr nahe stand, in diesem Falle die mannichfaltigsten Ansprüche auf historische Glaubwürdigkeit!

Die kunstgeschichtlichen Nachrichten des Ghiberti eröffnet ein Abschnitt, welcher ganz der florentinischen Schule gewidmet und bis zum Arcagnuolo (Orgagna) durchgeführt ist; nachdem er von dieser abgebrochen, hebt er ganz von Neuem an:

„Es gab in der Stadt Siena vortreffliche und geschickte Meister. Unter diesen war Ambruogio Lorenzetti ein berühmter und ausgezeichneter Meister, welcher viele Werke vollbracht hat.“ Nachdem er darauf die Werke dieses und anderer sienesischen Maler, des Simon, Lippo und Barna aufgezählt, schließt er, indem er nachholt: „Es gab in Siena noch den Duccio, welcher die griechische Manier beybehalten; und von seiner Hand ist die Tafel des Hauptaltares im Dome zu Siena, auf der Vorseite derselben u. s. f. Viele Maler, erzählt er weiter, besaß die Stadt Siena und war fruchtbar an erstaunlichen Talenten, deren Viele wir auslassen, um nicht weitschweifig zu seyn.“ *)

Ghiberti also, der, bey dem lebhaftesten und freudigsten Bewußtseyn der Vorzüge seiner Vaterstadt, doch von jener patriotischen Grille der Florentiner noch durchaus frey war, kannte und schätzte die sienesische Schule, als eine eigenthümliche, für sich bestehende. Die allgemeinen geschichtlichen Verhältnisse waren, wie wir uns früher erinnert hatten, während des dreyzehnten Jahrhundertes den Sienesern ungleich günstiger, als den Florentinern. Endlich haben wir auch urkundliche Zeugnisse für die frühe Entstehung, den Fortgang, die Leistungen der sienesischen Schule, in hinreichender Fülle gesammelt. Sehn wir nun, ob die Geschichte der florentinischen reichhaltiger und besser begründet sey, wie doch die Ableitungen des Vasari und Baldinucci, wenn sie anders Grund haben sollten, voraussetzen ließen.

Allerdings wird es auch zu Florenz, welches seit dem eilften Jahrhunderte, zwar noch für lange nicht als ein herr-

*) Lor. Ghib. MS. cit. fo. 9. a tergo.

schendes, doch immer schon als ein blühendes und zunehmendes Gemeinwesen zu betrachten ist, seit den ältesten Zeiten Maler gegeben haben, welche ihre Fertigkeiten vom Meister zum Schüler fortpflanzten und die genügsamen Anfoderungen ihrer Zeitgenossen befriedigten. Obwohl mir die voraussetzliche Hauptquelle der älteren florentinischen Kunstgeschichte, das Archiv der Riformagioni, nicht zugänglich gewesen, so entdeckte ich doch, im Archive *) der florentinischen Domherrn, den Namen eines Malers, Fidanza, welcher um das Jahr 1224. gelebt haben muß, da die Vorsteher einer florentinischen Kirche sich damals eines Hauses entäußerten, um ihn, vermuthlich für eine Kunstarbeit, zu bezahlen. Dieser Maler ist dem Lanzi entgangen, welcher in dieser Untersuchung sich begnügt, einen Bartolommeo anzuführen, dem man, nach mönchischen Traditionen, jenes Wunderbild der Verkündigten beymißt, welches noch immer zu Florenz in der Kirche der Serviten bewahrt und verehret wird. **) Da nun auch Andrea Tafi bis dahin auf keiner umständlich bekannten Urkunde, vielmehr nur auf sehr

*) Arch. de' Canonici del Duomo di Firenze, Pergamene, No. 323. — In Dei nomine amen. Millesimo ducentesimo vigessimo quarto. Idus febr. Indict. tertiadecima feliciter. Certum est, quod dominus Dictifeci, Dei gratia prior et custos ecclesie et canonice ecclesie sce. Marie majoris con cumsensu parabula suorum canonicorum et non ad dapnitatem presfate ecclesie, set pro solvendo debito Magistro Fidanza dipintori, unde ecclesia gravata erat, quod aliu desolvi non valebat. Vendidisse et tradidisse jure libellario Bonajuto fil. tedalgardi et ejus heredibus in proprium unam domum etc. — pretio et pagamento librarum viginti una pisane monete, sicuti continetur et apparet scriptum in instrumento emptionis domus etc. — Actum in clastro ecclesie et canonice sce Marie majoris Flor. — Ego Orlandus judex et not. etc.

**) S. Lanzi sto. pitt. scuola Fior. Ep. I.

allgemeinen Anführungen oberflächlicher Forscher beruhet, *) da, sey es durch Unfleiß der florentinischen Forscher, oder durch Lückenhaftigkeit der Archive, sogar Cimabue mit allen ihm von Vasari und Späteren beygemessenen Werken nirgend urkundlich bewährt ist: so ergiebt sich, daß die florentinische Kunstgeschichte während des dreyzehnten Jahrhundertes der sienesischen an Begründung und innerem Reichthum um Vieles nachsteht; daß, selbst wenn die Florentiner in diesem Zeitraume ihre Nachbaren wirklich im Geiste und im Geschicke der Kunst übertroffen hätten, doch immer der Beweis nicht wohl zu führen wäre, was uns minder beunruhigen wird, da wir bey dieser Frage durchaus nicht betheiligt sind.

Ungeachtet dieser Dunkelheiten, welche zum Theil auch daher zu erklären seyn mögen, daß so viele der ältesten florentinischen Denkmale (s. Piero Scheraggio, sta Reparata, alle ältere Pfarrkirchen, mit Ausnahme einiger noch vorhandenen Vorhallen; römischer Alterthümer, des Parlagio u. a. nicht zu gedenken) durch die Baulust und Prachtliebe späterer Zeiten verdrängt worden sind, bin ich fest überzeugt, daß die florentinischen Maler schon im dreyzehnten Jahrhunderte Talent gezeigt und mit ihren Zeitgenossen Schritt gehalten haben. Die Florentiner hatten schon seit dem eilften Jahrhundert in der Baukunst einen damals noch ungewöhnlichen Sinn für Ebenmaß dargelegt; sie hatten in der zweyten Hälfte des dreyzehnten bereits einige Schriftsteller hervorgebracht, welche alle Vortheile des toscanischen Idiomes benutzten und im Wortgebrauche, wie in der Construction noch immer für musterhaft gelten. Da zudem die beiden großen Tafeln, welche

---

*) Richa, delle Chiese di Fir.

Vasari dem Cimabue beygelegt, (die berühmtere in sta Maria novella, die andere, aus sta Trinita, in der Gallerie der florentinischen Kunstschule) sicher florentinische Arbeiten sind, so werden wir nicht anstehen dürfen, dieser Schule, bey achtenswerther Steigerung der Geschicklichkeit, auch eine entschiedene Eigenthümlichkeit des Sinnes und Geistes einzuräumen.

Nicht, weil Vasari Solches bestimmt zu wissen vorgiebt, vielmehr aus anderen, allgemeineren Gründen glaube ich, daß jene beiden großen Tafeln in der That von Cimabue gemalt worden. Allerdings konnte Vasari, da er überhaupt nirgend auf den Grund gegangen, da die Malereyen in Klosterkirchen meist Geschenke und daher unbekundet sind, da ihn hier nicht einmal Aufschriften leiteten, durchaus nur durch örtliche Traditionen bestimmt worden seyn, die erwähnten Tafeln dem Cimabue beyzulegen, welche in diesem Falle vielleicht an sich selbst verdächtig sind, weil Cimabue seit Giotto's Umwälzung der italienischen Kunstmanieren veraltet und fast vergessen war. Erwägen wir indeß, daß beide Tafeln bis gegen Ende des funfzehnten Jahrhundertes die Hauptaltäre zweyer ansehnlichen, verehrten, stark besuchten Klosterkirchen zierten; daß sie in ungewöhnlichen Dimensionen ausgeführt waren und selbst denen auffallen mußten, welchen die Manier grell und abstoßend zu seyn schien; daß Cimabue, wie man immer seine Manier gering schätzen mochte, doch durch das vielgelesene Gedicht des Dante im Andenken gebildeter Menschen sich erhalten mußte und, wie Ghiberti's und Filippo Villani's Erwähnungen zeigen, wirklich darin fortlebte: so werden wir die Wahrscheinlichkeit zugeben müssen, daß man, als Vasari schrieb, noch wissen konnte, vielleicht noch wissen mußte, wer jene auffallenden Tafeln gemalt hatte. Diese treffen zudem

mit jener allgemeinen Charakteristik des Künstlers überein, welche wir dem Ghiberti verdanken; denn sie sind wirklich, die eine streng in griechischer Manier gemalt, die andere wenigstens voll griechischer Eigenthümlichkeiten.

Da jene erste Tafel mit den Propheten und Patriarchen in Manier und Auffassung den neugriechischen Malereyen noch so nahe steht, so ist sie sicher auch die ältere; hingegen die andere, in sta Maria novella, die neuere, weil sie bereits, vornehmlich in der Figur des Kindes und in den Köpfen der Engel, nicht so ganz erfolglose Beobachtung des Lebens verräth; weil namentlich das Fleisch bereits einen helleren Ton annimmt, die Behandlung desselben endlich schon etwas verwaschener ist. Aus diesen Merkmalen schließe ich, daß Cimabue in einzelnen Parthieen seiner Gemälde versucht habe, die malerische Technik der neueren Griechen abzuändern. Denn es scheint das zähere Bindemittel der Griechen des Mittelalters einen festeren, gestrichelten, oder scharf hingesetzten Auftrag zu erfordern und jene flüssigen Ueberzüge auszuschließen, durch welche die Italiener, vornehmlich seit Giotto, ihre Malereyen a tempera zu verschmelzen pflegten. Zu dieser Neuerung dürfte dann, nach obigem Beyspiel, Cimabue den ersten Anstoß gegeben haben und eben hiedurch vielleicht das Gerücht veranlaßt worden seyn, daß er seinerzeit der Erneuerer, bald gar der Begründer der neueren Kunst gewesen sey. Gewiß waren die Kunstansichten jener alten Italiener, welche wir schwärmerischen Deutschen so gern in die eingebildeten Räume versetzen, im Ganzen sehr derb und practisch, weßhalb sie mit größter Dankbarkeit der Erfindung und Anleitung zu Griffen und Vortheilen der Handhabung zu gedenken pflegten,

hingegen gar selten sich darauf eingelassen, den Geist großer Künstler nach seiner Höhe, Tiefe und Breite auszumessen.

Wir selbst indeß werden in jenen Tafeln einen edlen, auf Würdiges und Hohes gerichteten Sinn anerkennen und verehren müssen. Allerdings verräth Duccio, besonders in dem Madonnenbilde seiner großen Altartafel, mehr Unabhängigkeit von seinen griechischen Vorbildern. Auch wird man dem Sieneser im Ganzen zugeben müssen, daß seine Gestalten einen liebenswürdigen Ausdruck von Güte und Milde besitzen, welcher anziehender ist, als die herbe und strenge Eigenthümlichkeit des Cimabue, dessen Bildungen ein gewisses einseitiges Streben nach Würde und Ehrfurcht gebietender Hoheit an den Tag legen. Möge er nun immerhin diese Richtung mit unzulänglichen Kräften verfolgt haben, so verdient doch sein Streben, besonders der Muth, sich in größere Dimensionen zu wagen, die Anerkennung und Verehrung der Billigen.

Doch, wenn uns Vasari und Spätere versichern, daß Cimabue in der Malerey eine Schule gegründet und ein neues und besseres Bestreben verbreitet habe, so übersehen sie, daß sein Ziel nicht in Neuerung, sondern nur in einer höheren Ausbildung der vorgefundenen Vorstellungen und Handhabungen der Kunst bestanden. Uebrigens pflegen dieselben Schriftsteller um wenige Zeilen später selbst anzunehmen: daß jene durchgehende Erneuerung der italienischen Malerey, welche sie aus Gewöhnung schon dem Cimabue beygelegt hatten, um einige Jahrzehende später eingetreten und von Giotto ausgegangen sey, welches Letzte ich in nachstehender Untersuchung umständlicher zu entwickeln und sicherer zu begründen hoffe, als vor mir geschehen ist.

Urkundliche Belege und Anlagen.

I. Archivio dell' opera del Duomo di Siena. Libro E. 5. Deliberationi.

1) p. 76. sec. —. (Giugno 1445.) — deliberarono — che Misser Gio. operaio predetto che lui possa ed abbia piena autorità e commissione di potere fare e facci fare uno pavimento in duomo verso sco Sano, come allui parrà et piacerà e che lui n'abbia piena autorità e commissione etc.

2) p. 98. sec. Die VI. mensis Augusti (1448.) — che (l'operaio) possi far fare ne la chiesa cathedrale lo spazo, che é a lato al coro di verso la cappella di s. Bastiano di marmo, con quelli intagli, compassi, figure ed ornamento, che gli parrà.

II Libro E. 4. Memorie.

3) p. 21. (1451.) — Memoria come questo di XI. di magio abiamo allogato a maestro antonio federighi, capo maestro dell'uopera il riempire dinanzi alla porta di mezo di san Giovanni fra' pilastri di detta porta di marmo e murato a tutte sue spese, cio é, di detto marmo, calcina, rena e magistero, nel quale ripieno de' fare una storia a trapano *) rienpita di stucho, la quale storia debba essere fatta in questo modo: prima uno prete ed uno chericho, parato come si richiede al battesimo, quando si battegia, coruna **) donna

---

*) Haueisen.

**) — con una. —

coruno citolo *) in braccio, quattro Donne datorno al fanciullo, cio é, due esmantate, duo amantate con due huomini, paino conpari etc. uno citolo grandicello con la chandela sia a conpangnia di dette donne, e alloro contra giovani da chanto e disperse da sopradetti nominati, coruno chagnuolo tra loro, paia di loro e sia levato co' piei dinanzi, lo facci charezze. Del quale lavoro li dobbiamo dare Lire quattro soldi otto a braccio quadro, cio é d'ongni braccio quadro, montasse detto ripieno e lavoro etc., già più tempo alogamo detto lavoro. El quale deba essare datorno ricinto, di fregi, come appare per uno disengnio di mano di Stagio dipentore.

4) Ib. p. 21. sec. Memorie come oggi questo di XI. di magio abiamo allogato a bartolomeo .... detto il mandriano a fare uno ripieno da piè alla porta fra l'una mora e l'altra overo pilastro della porta, viene appiei le schale, vanno suso al Duomo di sco Giovanni, nel quale ripieno de' fare una storia chavata con trapano rienpita di stucho, con fregi dintorno a detto ripieno, in mezo del quale de' fare uno parto di donna in uno letto e lettiera, gofani e gradi sotto uno porticho overo logia, a la quale alletto (ha il letto) e guanciale e copertoro di detto letto; a piei del quale sia una altra Donna, sega (segga) in sullo gofano con tende di torno al letto ed a' piei del detto grado sia uno fanciullo in una pila, overo concha, si lavi per due Donne, con uno changnuolo. Del quale

---

*) cito, citolo, sienesisch, für bambino, putto etc. (in anderen Dialecten: zitello, zitella).

lavoro li dobiamo dare Lire quattro soldi otto del braccio a braccio quadro, a tutti suoi marmi, murata a sua chalcina e rena ed ogni magisterio d'acordo con lui più tempo fa.

Eod. libro et anno p. 24.

5) Memoria chome é ss. questo di primo d'aghosto aloghiamo ed aviamo allogato a maestro Chorso di m° Bastiano, maestro di concio di marmo, a riempire fra la porta del perdono del duomo lo spazo di marmo rosso e nero e biancho chon più figure dentrovi, cioé: dicienove fighure di naturale fatte a trapano, chon uno baldachino a capo a l'inmagine del papa e chon fogliami d'intorno e chon una crocie dinanzi al papa; le qua' figure deno essare spartite l'una dall' altra, se tanto campo vi sarà, e senno (se no) chome capire vi potranno; de le qua' fighure ed altre cose, chome di sopra apare per uno disengnio fatto di mano di guaspare dipintore nostro maestro, el quale é appresso di detto chorso, del quale dutto lavorio, chome del opera gli dobiamo dare di danari, alluipare, lire quattro soldi dieci del braccio lavorato a trapano bene e diligentemente — el quale tutto lavoro de' murare, porre e lavorare a tutta sua spesa d'ongni e ciaschuna cosa, ecietto che de' marmi, che glil' dobbiamo dare rozi ellui a le sue spese lavorargli de' qua' danari gli dobiamo fare prestanza per parte di pagamento f. ducenti dieci larghi; e del resto montare detto lavoro dalglili (darglieli) in due paghe; la prima dalglili a mezzo ottobre, el resto quando arà fatto e posto e murato detto lavorio.

II. Angebliche, aber unbeglaubigte Werke des Duccio und Cimabue.

Da Vasari das Hauptwerk des Duccio, seine Tafel im Dome zu Siena, nicht gesehn hatte, weil sie seinerzeit an die Seite geräumt worden (s. vita di Duccio); da ihm auch sonst in der Vaterstadt des Künstlers kein Bild vorgekommen war, welches dort als dessen Arbeit wäre bekannt gewesen: so werden wir annehmen können, daß er die Merkmale und Eigenthümlichkeiten dieses Künstlers nicht kannte und ganz unfähig war, über die Aechtheit derjenigen Bilder zu entscheiden, welche er nach eignen oder fremden Vermuthungen zu Florenz, Pisa und anderen Orten für Werke des Duccio ausgegeben. Baldinucci glaubte in einem dieser Gemälde, damals in sta Trinita zu Florenz, die Schule des Giotto zu erkennen, womit Lanzi, welcher das Bild (eine Verkündigte) noch vor Augen haben mußte, nicht einverstanden ist, (sto. pitt. scuola Tosc. Ep. 1.). Diese Verschiedenheiten in der Beurtheilung der Manier jenes Bildes erhöhen die Glaubwürdigkeit der Angabe des Vasari keinesweges, welcher in diesem Falle gewiß keinen Aufschriften folgte, weil er, nach seiner allgemeinen Neigung solcher Beglaubigungen zu erwähnen, hier, wo es galt, seine Armuth an sicheren Nachrichten ein wenig aufzustutzen, gewiß nicht versäumt haben würde, davon Gebrauch zu machen; so wie andererseits vorauszusetzen ist, daß irgendwo in solchen Aufschriften Jahreszahlen würden vorgekommen seyn, aus denen Vasari seine falsche Zeitbestimmung der Wirksamkeit unseres Meisters hätte berichtigen können. — Ohnehin befindet sich kein einziges dieser angeblichen Werke des Duccio noch an den Stellen, welche Vasari bezeichnet.

Hingegen sind in der Kirche, s. Francesco d'Assisi, die

Frescomalereyen, welche Vasari ohne alle Begründung durch Urkunden oder Aufschriften dem Cimabue beylegt, nebst anderen, von Neueren nach einem anmaßlichen Kennergefühle dem Giunta beygemessenen, noch immer, obwohl meist in schlechtem Stande vorhanden.

Diese Arbeiten müssen nach dem Jahre 1220. beschafft worden seyn, weil die Kirche vor dieser Zeit nicht vorhanden war; sie können nicht wohl über das Jahr 1300. hinausreichen, weil sie in roher Nachahmung der byzantinischen Manier gemalt sind, welche, wie wir wissen, um das Jahr 1300., theils verbessert, theils gänzlich aus dem Geschmacke und aus der Kunstübung der Italiener verdrängt wurde. Wer indeß weiter gehen und in Malereyen, welche aus befangener Nachahmung hochalterthümlicher Typen und Manieren hervorgegangen sind, in denen folglich höchstens ein ganz allgemeiner, örtlicher und zeitlicher Charakter vorhanden ist, schon die Eigenthümlichkeit bestimmter Meister erkennen will, verschwendet seine Anstrengungen, verliert sich in eine fruchtlose und in so fern es von Belang ist, in geschichtlichen Dingen, Vermuthen und Wissen getrennt zu halten, auch nachtheilige Selbsttäuschung. — In dem Kataloge, Gallerie de Mr. Massias etc. Paris 1815. 8. p. 147. pl. 71. wird ein Bildniß im Geschmack und in der Bekleidung der späteren Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes für ein Werk unseres Cimabue ausgegeben. L'exécution de ce portrait, versichert der Pariser, remonte au 13me Siècle etc. So keck und frech ist die kunsthistorische Lüge selbst in diesem großen Mittelpunkte der Kennerschaft und des Kunsthandels!

Es ist in der That eben so unmöglich, als unwichtig, bey allen noch vorhandenen Malereyen des dreyzehnten Jahr-

hunderten den Meister aufzufinden und anzugeben. Wir kennen, wiederhole ich, von so vielen Malern die dazumal den täglichen Anfoderungen des kirchlichen Herkommens gedient haben, nur einige wenige Namen und können nur bey einzelnen unter den erhaltenen Gemälden, den Meister urkundlich, oder durch Gründe erweisen. — Daß man zu jener Zeit auch in Umbrien in griechischer Manier gemalt, ergiebt sich nicht allein aus jenen Mauergemälden und Crucifixen zu Assisi; auch zu Perugia finden sich einige Tafeln dieser Art, in san Bernardino z. B. ein altes Crucifix, worin Christus nach griech. Typus, mit stark ausgesenktem Unterleibe. Die Nebenwerke (am Ausgang der Arme des Kreuzes: Maria, Johannes; Gott Vater, darunter die Mutter zwischen zwey klagenden Engeln, zu Füßen s. Franz in kleineren Dimensionen) enthalten vermischte barbarisch-italienische und byzantinische Typen und Manieren. Die Aufschrift dieses Bildes: † anno domini MCCLXXII. tempore Gregorii PP. X. — Wollten wir etwa auch dieses Gemälde in Ermangelung eines anderen Namens dem Cimabue beymessen? Deutet es nicht vielmehr auf minder entschiedene Nachahmung griechischer Vorbilder, als damals im inneren Toscana üblich war?

Aelter schien mir in derselben Stadt die Altartafel der Kirche s. Egidio (collegio de' nobili di mercanzia), welche in fünf oben rundgeschlossenen Feldern verschiedene Heiligen enthält. Andere Alterthümer des dreyzehnten Jahrhundertes finden sich in der Sammlung der Academie zu Perugia. — Die colossale Madonna, maestà delle volte, macht schon den Uebergang zur giottesken Manier; die Augen sind schon verlängert, deren Umrisse einander angenähert; die Modellirung übrigens gegenwärtig durch Uebermalung unsichtbar.

IX.

Ueber Giotto.

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit.
Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.
Naturae deerat nostrae, quod defuit arti.
Plus licuit nulli pingere nec melius.
Miraris turrem egregiam sacro aere sonantem.
Haec quoque de modulo crevit ad astra meo.
Denique sum Jottus. Quid opus fuit illa referre.
Hoc nomen longi carminis instar erit.
Obiit an. MCCCXXXVI. cives pos.
b. m. MCCCCLXXXX. *)

Diese Denkschrift ist gleichsam das offizielle Manifest einer stehenden Meinung, welche zu Florenz schon seit der Mitte des vierzehnten Jahrhundertes Fuß gefaßt hatte; sie bewährt die Richtigkeit jener alten Bemerkung, daß, wer in irgend einem Dinge den Ton angegeben, bis dahin unbekannte, oder seit einer längeren Zeit vergessene Kunstgriffe aufgefunden, in der Regel mehr Nachruhm erwirbt, als wer auf schon betretener Bahn das Ungemeine und Ueberschwengliche leistete. Das Andenken der Neuerungen, welche Giotto in die Malerey eingeführt, blieb bey seinen Schülern und Nachahmern

*) Von einem bekannten Denkmale im florentinischen Dome. Die Denkschrift wird dem Angelus Politianus beygelegt; die Büste dem Benedetto da Majano.

wohl ein Jahrhundert lang lebendig; die Verehrung der Maler, denen er den Ton und die Richtung gegeben, traf eben in die schönste Epoche der toscanischen Literatur, deren beste und gelesenste Schriftsteller ihrer Gesinnung die Feder geliehen haben. Je mehr die Zeit die Leistungen des Giotto der Prüfung entrückt und der Phantasie einen freyeren Spielraum gewährt, die nothwendig sehr allgemeinen Lobsprüche der Schriftsteller ins Schönere auszubilden, um so mehr wird auch sein Nachruhm wachsen und gedeihen müssen. — Indeß möchte es noch immer an der Zeit und an sich selbst nicht unersprießlich seyn, seine historische Stellung, seine Geistesart und Richtung, wie endlich auch die Beschaffenheit seiner künstlerischen Leistungen historisch zu begründen. Versuchen wir vorerst aus den erhaltenen und zugänglichen Quellen seiner Geschichte solche Züge hervorzuheben, welche über das Allgemeine hinaus und schon mehr in das Bestimmte und Einzelne eingehn.

In wiefern Giotto auf die Kunstübung seiner Zeitgenossen eingewirkt, dürfen wir vornehmlich aus den Andeutungen jener künstlerischen Schriftsteller kennen lernen, welche mir schon einmal, bey Entwickelung der Beschaffenheit des byzantinischen Einflusses, und des Zeitpunktes, in welchem derselbe eingetreten, nicht unwichtige Dienste geleistet haben. Unter diesen eröffnet Ghiberti seinen Abriß der neueren Kunstgeschichte durch eine Künstleranecdote, welche Vasari ihm nacherzählt. Sie scheint mir zu schön um wahr zu seyn; und da es auch äußere Gründe giebt, zu bezweifeln, daß Giotto der Schüler des Cimabue, *) der Sohn eines Bondone **) gewesen sey,

---

*) Cennino di Drea Cennini, trattato etc., steigt bis zum Giotto hinauf, ohne seines Lehrmeisters zu erwähnen.

**) Ghiberti hatte, worauf ich zurückkommen werde, eine

so werde ich diese, mehr anmuthige, als lehrreiche Erzählung ganz übergehen dürfen. Ueberhaupt wird in den Nachrichten, welche Ghiberti vom Leben und Wirken des Giotto ertheilt, das Wesentliche und Allgemeine, nach Abstreifung der Wiederholungen und Unbehülflichkeiten seines Ausdruckes, in folgende Sätze zu fassen seyn: „Giotto bildete sich in der Malerkunst zu einem grossen Meister; er führte die neue Kunst

längere Zeit zu Siena verweilt, wo er Arbeiten vollbracht, welche, eben wie die betreffenden Verhandlungen und Zahlungen an den Künstler, noch vorhanden sind. Dort konnte er von einem Giotto, Sohn des Bondone gehört haben, welcher unserem Künstler ganz gleichzeitig dem sienesischen Staate als diplomatischer Agent gedient hat und sicher kein Maler und kein Florentiner war. — Archiv. della gen. Biccherna di Siena. B. To. 103. fo. 187. anno 1310 (1311.) X. Marzo. CXVIII. Libr. a Giotto Bondoni Ambasciadore del commune di Siena da fuore di Toscana per lo fatto delo'mperadore per suo salario di ciuquanta e nove di del mese di Gien. e Febrajo a ragione di 40 Soldi il Di. Dass. eod. To. fo. 234. di XXI. di magio, und fo. 253. di XXI. di Giugno. Ferner B. To. 126. anno 1321. XXVIII. di Luglio lib. XI. Soldi VI. den. — Anco a Giotto Buondoni — per suo salario di basciata — und der Gegenposten uscita, eod. libr. fo. 5. XXVII. di Luglio. Anco a Giotto buondoni ibasciatore del commune di Siena etc. Zuerst erscheint dieser Giotto in diesem Arch. B. To. 99. anno 1301. fo. 250. a tergo, als: offitiale del commune di Siena; er wird wegen gewisser, secreta, ausgesandt. Eod. To. fo. 259. — a Giotto buondoni Ugieri; hiemit haben wir auch den Namen seines Grossvaters. B. To. 104. anno 1310. erscheint er ebenfalls auf verschiedenen Seiten. — Da ein so thätiger Diener des Gemeinwesens nach etwa hundert Jahren noch in der Erinnerung seiner Mitbürger fortleben musste, mochte Ghiberti von ihm gehört und ihn mit unserem Künstler verwechselt haben. — Beide Namen sind so selten, dass ihr gleichzeitiges Zusammentreffen in zwey verschiedenen Personen, nicht ohne urkundliche Beweise anzunehmen ist.

herbey und verließ die rohe Manier der Griechen. *) — Viele seiner Schüler waren kunstgerecht gleich den alten Griechen. **) Giotto sah in der Kunst, was Anderen unerreichbar geblieben. Er führte die Natürlichkeit und Anmuth herbey, ohne über das Maß hinauszugehn." ***) In Uebereinstimmung mit diesen Angaben und Urtheilen des Ghiberti meldet auch dessen Zeitgenoß, oder naher Vorläufer, Cennino: daß Giotto von den Griechen abgewichen sey und die Kunstübung der Italiener durchaus erneut habe. †) Hierin werden diese Schriftsteller glaubwürdiger seyn, als einige Neuere zugeben wollen. Denn Cennino hatte bey Agnolo Gaddi, dem Großschüler des Giotto, gelernt; Ghiberti war kaum funfzig Jahre nach Giotto's Ableben geboren; beide hatten ihren Sinn für künstlerische Dinge geschärft. Zudem wird, wie ich später zeigen will, jene von ihm angedeutete Umwälzung, durch alle zuverlässige Denkmale bestätigt. Doch fragt es sich hier, worin denn Giotto von den Byzantinern abgewichen, in wie fern er als Stifter zu betrachten sey. Völlig übereinstimmend bezeichnen beide Schrift-

*) Lor. Ghib. MS. s. c. fo. 7. a. t. — Fecesi Giotto grande nell' arte della pittura. Arrechò l'arte nuova, lasciò la rozeza de' Greci. —

**) Das. — et assai discepoli furono tutti dotti al pari delli antichi Greci.

***) Das. Vide Giotto nell' arte quello, che gli altri non aggiunsono. Arecò l'arte naturale e la gentileza, con esso non uscendo dalle misure.

†) Cennino di Drea Cennini tratt. (Bibl. Med. Laurent. plut. 78. cod. 23. No. 2. p. 2.) — Il quale Giotto rimutò l'arte del dipingnere di Grecho in Latino e ridusse al moderno; ed ebe l'arte più compiuta, che avessi mai più nessuno.

steller zunächst eine Erneuerung der Manier, oder der technischen Behandlung, und in der That ergiebt es sich aus den sicheren Malereyen des Giotto und seiner florentinischen Zeitgenossen, daß er das zähere Bindemittel der griechischen Maler ganz aufgegeben hat und zu jenem flüssigeren und minder verdunkelnden zurückgekehrt ist, dessen die älteren italienischen Maler, ehe sie zur griechischen Manier übergingen, lange Zeit sich bedient hatten. *) Allerdings wußte er aus diesem Bindemittel, in welchem die geklärte Milch junger Sprossen und grüner Früchte des Feigenbaumes den Grundbestand bildet, schon ungleich mehr Vortheil zu ziehn, als jene rohesten Maler des Mittelalters. Doch möchte Cennino, der seine ganze Aufmerksamkeit auf die Technik der Malerey gewendet hatte, nur diese Rückkehr zu den heimischen Gewohnheiten im Sinne haben, wo er sagt, daß Giotto die Malerey aus dem Griechischen ins eigenthümlich Italienische abgeändert habe.

Ghiberti hingegen bezeichnet deutlich genug, daß Giotto auch in der allgemeineren Richtung des Sinnes, in der Wahl und Behandlung seiner Aufgaben, die erfolgreichsten Neuerungen eingeführt hatte. Wie wir uns aus den früheren Untersuchungen entsinnen, bewahrten die griechischen Maler, obwohl von eigenem Geiste entblößt, die Typen vieler Vorstellungen und Charaktere, welche auf früheren, beglückteren Stufen der christlichen Kunst waren ausgebildet worden. Die Würde und intensive Schönheit dieser Gebilde war, weder dem Cimabue, noch vornehmlich dem Duccio so gänzlich entgangen; sie hatten sie mit Freyheit nachgebildet, ihren Motiven nachgespürt, diese, durch Vergleichung mit dem Wirklichen, neu zu

*) S. oben Abth. VII.

beleben gestrebt; und es war ihnen häufig gelungen, die mumienhafte Umhüllung davon abzustreifen, mit welcher die mechanischen Nachbildner des Mittelalters sie allgemach umgeben hatten. Giotto hingegen durchbrach die Schranken, welche jene noch anerkannt hatten, und entäußerte sich, indem er den Rost veralteter Manieren abwarf, zugleich des hohen, ächt christlichen und ächt künstlerischen Geistes, welcher selbst aus jenen so vielfältig verkümmerten Darstellungen noch immer hervorleuchtet. — Die Möglichkeit aller Neuerung beruhet auf Kraft; die Gesinnung aber, aus welcher der Neuerer entsteht, ist im Durchschnitt unheilig und frevelhaft. Während wir in Giotto das Talent, den Muth, die Geisteskraft bewundern müssen, welche ihn erfähigten, der Mehrzahl seiner Zeitgenossen eine durchaus neue Bahn vorzuzeichnen, werden wir doch nicht übersehen dürfen, daß seine Richtung derjenigen, welche einige Neuere ihm willkührlich beygelegt haben, durchaus entgegengesetzt ist.

Wenn diese ihm unzweydeutig eine gewisse religiöse Strenge des Eingehns in die vorwaltenden Kunstaufgaben seiner Zeit beylegen, seinen Werth eben nur in die Tiefe und Begründung seiner Auffassung versetzen: so werden sie sich täuschen, wenn anders seinen näheren Zeitgenossen eine Stimme gebührt. Ueberall, wo diese etwas näher in den Charakter unseres Malers eingehn, verweisen sie, mit beachtenswerther Uebereinstimmung, auf Leichtigkeit, Neuheit, Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit, sogar, wie ich zeigen werde, auf einen gewissen Grad von Leichtfertigkeit und Nichtachtung der Sinnbilder des Heiligen; ganz wie es bey einem Neuerer vorauszusetzen war.

Die Hingebung in eine solche Sinnesart mußte nothwendig zur Objectivität führen; und, obwohl Giotto, nach

damaligem höchst niedrigem Stande der malerischen Technik, weder den Anschein der Dinge, noch ihren Charakter vollständig fassen und ausdrücken konnte, so wußte er doch seiner Darstellung so viel durchgehende Gleichmäßigkeit, den gegenseitigen Beziehungen der Gestalten so viel Bewegung, Mannichfaltigkeit und Ausdruck zu geben, als hinreichen mag, seine Richtung auf Beobachtung des ihn umgebenden Lebens zu bewähren und zu erklären, daß die Zeitgenossen, bey der jugendlichsten Phantasie und in Abwesenheit von Gegenständen der Vergleichung, in seinen Malereyen einen täuschenden Anschein wirklichen Seyns und Geschehens wahrzunehmen glaubten.

Eben wie Ghiberti, an einer oben ausgehobenen Stelle, von Giotto gerühmt hatte, er habe Natürlichkeit in die Kunst eingeführt (was hier voraussetzlich nicht die Form, sondern die Handlung angeht), so schrieb auch Johannes Villani: *) Giotto unser Mitbürger, welcher in der Malerkunst der größeste Meister war, den es zu seiner Zeit gegeben, und derjenige, welcher jegliche Figur und Handlung am natürlichsten dargestellt. **) In demselben Sinne sagt Boccaz, obwohl nicht ohne rednerische Uebertreibung: daß die Natur nichts hervorbringe, was Giotto nicht bis zur Täuschung nachgeahmt habe. ***) Die Erwähnungen des Dante und Petrarca, (der ihm jedoch seinen Simon von Siena gleichstellt) sind, gleich den Lobsprüchen vieler florentinischen

---

*) Villani, Gio. Stor. Fior. libr. XI. cap. XII.

**) Das. — e quegli, che più trasse ogni figura ed atti al naturale, — genau genommen: welcher die Erscheinung der Dinge mit der größten Treue und dem glücklichsten Erfolge nachgeahmt hat.

***) Decamerone, giorn. sesta, Nov. V.

Geschichtschreiber, *) zu allgemein, um ein bestimmteres Kennzeichen darzubieten. Hingegen zeigen uns einige Novellen des Boccaz und Sacchetti den Giotto als einen anstelligen Mann, von hellem, nüchternem Verstande, dem die Gegenwart klar vor Augen lag.

„Messer Forese da Rabatta, erzählt Boccaz, besaß, bey kleinem, mißgestaltetem Körper, plattem und hündischem Gesichte, eine ganz ungemeine Rechtsgelehrsamkeit. Bey gleicher Häßlichkeit besaß Giotto einen so ausgezeichneten Geist, daß die Natur nichts hervorbringt, was er nicht mit dem Stifte, oder mit der Feder, oder mit dem Pinsel so ähnlich nachzubilden gewußt, daß Solches nicht sowohl dem Wirklichen ähnlich, als das Wirkliche selbst zu seyn schien. Und häufig hat es sich ereignet, daß man bey Wahrnehmung seiner Werke geglaubt, daß solches, so nur gemalt war, wirklich sey. **) Da nun zudem jene Kunst, nachdem sie so viel Jahrhunderte unter den Mißgriffen derer, welche nur zur Befriedigung unwissender Menschen gemalt hatten, gleich wie begraben gelegen, ***) von Giotto von Neuem war an das Licht gezogen worden: so dürfen wir ihn mit Recht zu denen zählen, welche

*) Z. B. Buoninsegni, Mr. Piero, Hist. Fiorentina. Fior. 1581. 4. Lib. II. p. 273. — si cominciò a fondare il campanile di sta Liparata — e funne fatto capo maestro Giotto, cittadino Fior. e dipintore maraviglioso sopra tutti gli altri, il quale morì poi a di 8 di Gennajo 1336. — Das Lob des Giotto blieb seit Villani ein stehender Artikel der florentinischen Geschichtschreibung.

**) Decam. g. e nov. cit. — Vielleicht erinnerte sich der classisch gebildete Boccaz an dieser Stelle irgend eines antiken Malermährchens. So lebhaft Giotto die Phantasie seiner Zeitgenossen anregen mochte, so konnte er doch schwerlich sinnliche Täuschungen hervorbringen.

***) Diese Stelle hat offenbar dem Vasari, zu Anfang der

den Florentinern Ruhm gebracht haben; um so mehr, da er bescheiden den Namen eines Meisters *) abgelehnt, wiewohl er selbst der Meister von Anderen gewesen, welche dieser Benennung begierig nachgestrebt haben.

Messer Forese und Giotto waren beide im Mugello (einer Landschaft, welche der Weg von Florenz nach Bologna durchschneidet) angesessen. Als nun Messer Forese einmal während der Gerichtsfeyer seine Besitzungen besichtigt hatte und zufällig auf einem schlechten Miethpferde zurückritt, begegnete er dem Giotto, welcher die seinigen ebenfalls besucht hatte und nach Florenz zurückkehrte. Dieser war, weder besser beritten, noch besser im Zeuge, als jener, so daß sie, langsam reitend, mit einander fortmachten. Zufällig überraschte sie ein heftiger Sommerregen, welcher sie nöthigte, bey einem ihnen befreundeten Bauern unterzutreten. Da nun der Regen anhielt und es sie drängte, nach Florenz zu kommen, so borgten sie von jenem Bauern ein Paar alte Pilgermäntel und zwey ganz abgetragene Hüte, und machten sich damit

---

Lebensbeschreibung des Giotto vorgeleuchtet, wo: — essendo sotterrati tanti anni — i modi delle buone pitture — egli solo, ancora che nato fra Artefici inetti, — quella, che era per mala via, risuscitò ed a tale forma riduste, ché si potette chiamar buona etc. — Es wird uns hier nicht entgehn, daß der gelehrtere Boccaz während des Mittelalters nicht, gleich dem Ghiberti, eine gänzliche Unterbrechung, sondern nur einen tiefen Verfall der Kunstübung angenommen. — Uebrigens werden wir dem Meister des Begriffes nachsehn müssen, daß er mit den Bestrebungen, welche dem Giotto vorangegangen, nicht umständlich bekannt war, nicht selbst gesehn, sondern dem Tone und der Ansicht der Künstler seiner Zeit unbedingt nachgegeben hatte.

*) Diese Angabe ist, wie schon Della Valle erinnert hat, unvereinbar mit einer Inschrift, welche ich nachtragen werde.

auf den Weg. Als sie darauf eine Weile geritten und recht durchgeweicht, auch durch die Fußtritte der Pferde reichlich mit Koth besprützt waren, welches Alles den Leuten kein schöneres Ansehn zu geben pflegt, so erhellte sich allgemach der Himmel, was ihnen, nach längerem Schweigen, endlich wiederum die Zunge lösete. Und indem Messer Forese dahinritt und dem Giotto zuhörte, welcher sehr gut zu reden wußte, konnte er nicht umhin, ihn von allen Seiten und von Kopf zu Fuß zu betrachten, und, uneingedenk seiner eigenen Persönlichkeit, über dessen übles und unscheinbares Ansehn zu lachen, indem er sagte: o Giotto, wenn uns jetzt ein ganz fremder Mensch begegnete, der Dich nie gesehn hätte, würde er glauben können, daß Du der erste Maler der Welt bist? Hierauf erwiederte Giotto unverzüglich: allerdings, Messere, vorausgesetzt, daß er, Euch anblickend, glauben würde, daß Ihr das A. B. C. wisset. — Messer Forese erkannte sein Versehn und fühlte, daß er mit gleicher Münze bezahlt sey.

In dieser Erzählung, deren Ausgang, wie es mir scheint, ziemlich nahe lag und mehr Geistesgegenwart und gesunden Mutterwitz, als ungewöhnlichen Geist bezeugt, erscheint unser Künstler als ein gewandter und practischer Mann, der von seinen Ersparnissen Güter angeschafft, seiner Wirthschaft die nöthige Aufmerksamkeit zuwendet, mit Leuten aller Art zu leben und sich in Achtung zu erhalten weiß. Dieses Bild werden wir aus den Novellen des Franco Sacchetti ergänzen können.

„Wer wüßte nicht, sagt Sacchetti, *) wie weit Giotto in der Malerey jeden Anderen übertroffen hat. Nun ereig-

nete

*) Novelle To. 1. Fir. 1724. novella LXIII.

nete sich's, daß ein ungebildeter Handwerksmann, welcher wahrscheinlich ein Amt antreten sollte *) und auf den Einfall gekommen war, sein Wappenschild malen zu lassen, gradezu mit Einem, der ihm das leere Schild nachtrug, in die Werkstätte des Giotto eintrat. Grüß Dich Gott, Meister, sagte er zu Giotto, den er angetroffen; ich möchte, Du maltest meine Wappen. Giotto, der sich den Mann und die Manieren ansah, antwortete rund: wann soll die Arbeit fertig seyn? und sagte, als er die Zeit erfahren: laß mich nur machen; worauf jener fortging.

Giotto dachte nun bey sich selbst: hat man mir den Burschen zugeschickt, um mich zu foppen? in meinem Leben ist mir noch kein Wappenschild zugetragen worden. — Hierauf bemalt er ihm das Schild mit allerley Wappenstücken, Helm, Küraß, Schwerdt und Lanze, geräth darüber mit Jenem in Streit und gewinnt, weil er besser bey Worte, den Proceß. Dieser Scherz, der auf dem Doppelsinne des Wortes, arme, beruhet, zeigt uns den Giotto etwas eifersüchtiger auf seine Malerehre, als Boccaccio ihn sich dachte; übrigens erscheint er auch hier, wie dort, gewandt und weltverständig, des Ausdruckes mächtig und schnell im sich Besinnen und Beschliessen. Diese Charakterzüge steigern sich in einer zweyten Novelle bis zum Leichtfertigen und Vermessenen.

„Wer in Florenz bekannt ist, erzählt derselbe Novellist, **) weiß, daß man den ersten Sonntag jedes Mondes nach San

*) Das. — per andar in Castellaneria. — In dieser Andeutung liegt einige Bitterkeit. Sacchetti haßte die Theilnahme an den öffentlichen Geschäften, welche dazumal in vielen Städten Italiens den niederen, minder gebildeten Volksclassen zugefallen war.

**) Nov. LXXV.

Gallo zu gehen pflegt; und Männer und Weiber gehen mehr zur Lust, als des Ablasses willen hinauf. An einem dieser Tage entschloß sich auch Giotto, mit seinen Freunden dorthin zu gehn; und, als er gerade in der Straße del Cocomero ein wenig Halt gemacht, um irgend eine Geschichte zu erzählen, kamen Schweine daher, deren eines den Giotto so heftig anlief, daß er zu Boden fiel. Nachdem er nun mit Hülfe seiner Genossen sich aufgerichtet und abgestäubt hatte, hörte man ihn weder den Schweinen fluchen, noch sich beklagen, vielmehr sagte er, zu den Freunden gewendet, mit halbem Lachen: nun, haben Sie denn nicht Recht? Habe ich nicht mit ihren Borsten Tausende gewonnen und ihnen doch noch keinen Teller Suppe gereicht?

Seine Gefährten lachten und sagten: was hilft's, Giotto ist Meister in allen Dingen. Du hast noch keine Geschichte so gut gemalt und dargestellt, als diese hier mit den Schweinen. Und so gingen sie nach san Gallo hinauf und betrachteten sich auf dem Rückwege, wie es Gebrauch ist, zu san Marco und bey den Serviten die Malereyen. Und da sie dort eine Jungfrau sahen mit dem heiligen Joseph zur Seite, sprachen sie: sag mir, Giotto, weßhalb malt man denn diesen Heiligen jederzeit mit so trübseliger Miene? Darauf antwortete Giotto: hat er nicht Grund? u. s. f. — Alle wendeten sich einer zum anderen und versicherten, daß Giotto nicht allein ein großer Maler, sondern auch ein Meister in den freyen Künsten sey.

Diese Anecdoten, deren letzte ungleich mehr Frivolität, als Verstand, unter allen Umständen viel Nüchternheit des Geistes darlegt, haben zu viel Individualität und allgemeine Uebereinstimmung, um ganz erdichtet zu seyn; gewiß lehren

sie, was seine Zeitgenossen und näheren Nachfolger ihm allenfalls zutrauen und beylegen durften. Glücklicher Weise hat er seinen gesunden, unbestochenen und unabhängigen Menschenverstand auch in der Form einer Canzone ausgesprochen, welche (wahrscheinlich, weil ihre grammatischen und logischen Willkührlichkeiten keiner Nachbesserung fähig sind) vor einigen Jahren noch ungedruckt war, weßhalb ich sie mit allen in die alte Abschrift eingeflossenen, oder ursprünglichen Unvollkommenheiten hier einrücken will. *)

Chançon Giotti pintori di Florentia.

Molti son que', che lodan povertate,
E tadicon, **) chè fa stato perfetto,
S'egli é provato e heletto,
Quello osservando, nulla cosa avendo.
Acciò inducon certa autoritate,
Chè l'osservar sarebbe troppo stretto;
E pigliando quel detto,
Duro estremo mi par, s'io ben comprendo,
E però no'l commendo.
Che (ch' è') rade volte estremo sanza vitio,
E a ben far difitio.

---

*) Ich entlehne dieses Stück aus Cod. 47. der Biblioth. Gaddiana (Med. Laurentiana, Plut. 90.) — Unsere Canzone stehet fo. 37. a. t. ss. und gehört zu den älteren Abschriften des ang. Bandes. Ich habe die alte Orthographie beybehalten und nichts hinzugefügt, als Interpunction und Andeutung von Elisionen.

**) Für: ti dicon.

Si vuol si proveder dal fondamento,
Chè per crollar divento,
Od altra cosa, che si ben si regha,
Chè non convegnia poi, si ricorregha. *)

Di quella povertà, ch'é contro a voglia,
Non é da dubitar, chè tuttavia
Chè di pecchare è via,
Facendo spesso a' giudici far fallo,
E d'onor donna e damigella spoglia,
E fa far furto, forza e villania,
E spesso usar bugia,
E ciascun priva d'onorato stallo.
E piccolo intervallo,
Mancando roba, par chè manchi senno,
S'avesse rotto renno
O qual vuolsia, chè povertà tel giungha.
Però ciascun fa pungha
Di non voler, chè 'nanzi gli si faccia,
Chè, pur pensando, già si turba in faccia.

Di quella povertà, che heletta pare,
Si può veder per chiara sperienza,
Chè sanza usar fallenza
S'osserva, o no, sicchome si conta.

*) Im fünften und in den drey letzten Versen dieses Sing ges ist die Verbindung nicht klar, daher die Interpunction v leicht verfehlt, wenn sie überhaupt möglich ist. Im Fortgang Gedichtes ist der Sinn deutlicher.

E l'osservanzia non é da lodare,
Perchè discretion, ne chonioscienza
O alcuna valenza
Di costumi, o di virtute le s'afronta.
Cierto mi par grand' onta
Chiamar virtute quel, che spegne 'l bene;
E molto mal s'avene,
Cosa bestial preporre a la virtute,
Le qua' donan salute
Ad ogni savio intendimento accietta,
E, chi più vale, in ciò più si diletta.

Tu potresti qui fare un argomento:
Il signor nostro molto la commenda,
Guarda, chè ben s'intenda;
Chè sue parole son molto profonde,
E talor' anno dopio intendimento,
E vuol, chè 'l salutifero si prenda.
Però 'l tuo viso sbenda,
E guarda 'l ver', che dentro vi s'asconde;
Tu vedrai, che risponde
Le sue parole alla sua santa vita;
Che podestà compita
Ebbe di sodisfare a tempo e loco.
E però 'l suo aver poco
Fu per noi scampar dalla vita.

Noi veggiam pur' col senso molto spesso,
Chi più tal vita loda, mancha in pacie,
E sempre studia e facie
Chome da essa si possa partire.

S'onore e grande stato gli é commesso,
Forte l'afferma, qual lupo rapacie,
E ben si contrafacie,
Purch'egli possa suo voler compiere;
E sassi sì coprire,
Che'l pigior lupo par miglior agnello,
Sotto'l falso mantello.
Onde per tale ingegnio é quel guastalmondo,
Se tosto non va in fondo
Questa ipocresia, ch' alchuna parte
Non lascia'l mondo sanza aver su' arte.

Chançon va; e se truovi de' giurgiuffi
Mostrati loro sì, che gli converti;
Sepure stesson erti,
Sia si gagliarda, che sotto gli attuffi.

Dieses Gedicht enthielt höchst wahrscheinlich schon im Originalentwurfe einige ganz unverbesserliche, aus Reim und Sylbenzwang entstandene Sprach- und Constructionsfehler; der Abschreiber mag es noch mehr entstellt haben. Doch enthält es zugleich viele lichte und wohl ausgedrückte Gedanken, deren Inhalt in verschiedener Beziehung Beachtung verdient. Es zeigt sich darin zunächst jener gesunde durchaus anwendbare Menschensinn, dem wir in den früher benutzten Andeutungen überall begegnet sind; ein Zusammentreffen, welches nicht wohl zufällig seyn kann. Allein besonders bemerkenswerth ist die Wahl des Gegenstandes, die Richtung der Opposition. Giotto hatte viel und lange und manches gar Seltsame und Mönchische für verschiedene Klöster des Franziscanerordens gearbeitet, mithin hatte es ihm nicht an Gelegen-

heit gefehlt, einige Schwächen in den Grundsätzen ihrer Stiftung zu entdecken, oder die Nachtheile wahrzunehmen, welche sie in der Anwendung entwickeln mochten. Die letzten (Verstellung, Unwahrheit, verdeckter Ehrgeiz und verstohlener Weltsinn) benutzt er, seinen Angriff auf den Grundsatz zu verstärken, der ihm so, wie ihn die Eiferer seiner Zeit aufgefaßt hatten, der Entwickelung jeder edleren Anlage der menschlichen Seele zu widerstreben schien. *)

Also stand Giotto, weit entfernt den Ansichten und Vorstellungen seiner Zeitgenossen sich schwärmerisch hinzugeben, denselben vielmehr mit nüchternem Bewußtseyn und prüfendem Scharfblicke gegenüber. Kälte des Verstandes, Deutlichkeit des Bewußtseyns, widerstrebt indeß jener enthusiastischen und rückhaltlosen Hingebung, ohne welche es, wenigstens dem dichterischen Künstler, nicht zu glücken scheint, das Hohe und Würdige anzuschauen. Daher entstand vielleicht, daß er, auch wo die Gelegenheit sich darbot, es unterlassen, die unstreitig edlere Richtung seiner Vorgänger weiter zu verfolgen und ihre, einer weiteren Ausführung so bedürftigen Kunstgebilde zu vervollkommnen. Doch ist hier nicht zu übersehen, daß eben damals die mönchische Religiosität die evangelische und alterthümlich christliche durchaus besiegt hatte, woher die Künstler jener Zeit überall mehr und mehr davon abgelenkt wurden, die ältesten Typen der christlichen Kunst zu wiederholen, oder weiter zu bilden. Die Darstellung der Lebensereignisse, die Anspielungen auf die Stiftung und Wirksamkeit moderner Heiligen, welche jene älteren Vorstellungen aus der Kunstübung verdrängt hatten, nahmen nur um so mehr Feld ein, ver-

---

*) — Chiamar virtute quel, che spegne il bene. —

schlangen nur um so mehr Arbeit, als man aus ihrem Leben noch jedes kleinen Umstandes sich erinnerte und in der Anspielung auf ihre mannichfaltigsten Verdienste in der ersten Wärme ganz unerschöpflich war. Daher ward Giotto, nachdem er, sey es durch Lauigkeit, oder durch äußeren Zwang, oder auch durch ein zufälliges Zusammentreffen beider Ursachen der älteren Richtung entrückt worden, fast durchhin auf Handlungen und Allegorieen angewiesen, für welche er sicher nicht begeistert war, welche nur in so fern für ihn Werth haben konnten, als sie menschliche Beziehungen und Handlungen einschlossen, denen er in der That, nach Maßgabe der Ausbildung seiner Darstellung, viel Wahrheit und Stärke gegeben.

Also wird die Umwälzung, welche die Zeitgenossen des Giotto andeuten, von einigen technischen Aenderungen abgesehn, besonders darauf beruhen, daß Giotto die Richtung seiner Vorgänger auf edle Ausbildung heiliger und göttlicher Charaktere, wenn auch nicht ganz aufgegeben, doch hintangesetzt, hingegen die italienische Malerey zur Darstellung von Handlungen und Affecten hinübergelenkt hat, in denen, nach dem Wesen des Mönchthumes, das Burleske neben dem Pathetischen Raum fand. *) Die Natürlichkeit, welche die Zeit-

*) Nicht, um in die üblichen Declamationen gegen ein historisch denkwürdiges, einflußreiches Institut einzustimmen, nur weil es gilt, dessen Verhältniß zur neueren Malerey richtig aufzufassen, bringe ich hier das Heitere und gutmüthig Lächerliche in Erinnerung, welches der weltlichen Unbehülflichkeit ächter, einfältig frommer Mönche anhängt; welches die italienische Malerey von jeher vielfältig benutzt hat; der Spanier nicht zu gedenken, deren dramatische Dichter, obwohl die größesten selbst Mönche waren, aus demselben naiv Burlesken häufig genug Vortheil gezogen. — Obige

genossen in Giotto's Werken bewunderten und priesen, ist, in Ansehung der damaligen Kunststufe und einzelner noch vorhandener Proben seines Kunstgeschickes, eben nichts Anderes, als jene Lebendigkeit der Bewegung und Handlung, welche zwar den bezeichneten Kunstaufgaben Reiz und Interesse verlieh, doch zugleich den ernsten Sinn der vorangehenden Kunstbestrebungen verdrängte, deren Werth wir freyer beurtheilen können, als jene in der Bewunderung und Nachahmung des Giotto befangenen Alten.

Sehen wir nun, ob die Untersuchung seiner Künstlerwerke dasselbe, oder ein ganz anderes Ergebniß gewähre. Leider giebt es nur noch ein einziges durch Inschrift beglaubigtes Gemälde seiner Hand; in Bezug auf die übrigen, welche ihm noch beygemessen werden, müssen wir uns, da Vasari und Neuere in so alten Dingen überhaupt ganz unzuverlässig, besonders auf die Angaben des Ghiberti stützen, obwohl auch diese häufig höchst unbestimmt ausgesprochen und nicht ohne reifliche Ueberlegung aufzunehmen sind.

Das bezeichnete Bild befindet sich in der Kappelle Baroncelli der Kirche sta Croce zu Florenz; es bestehet in fünf Abtheilungen von italienisch-gothischer Anlage. Diese sind allerdings etwa im funfzehnten Jahrhunderte durch einen neueren Rahmen eingefaßt worden; doch greift die Neuerung nicht so weit in den Sockel des Bildes hinüber, daß wir deßhalb berechtigt wären, das Alter und die Aechtheit der daran befindlichen (in Ansehung der Schriftzüge und deren jedesmaliger Einfassung sicher älteren) Aufschrift zu bezweifeln, welche,

---

Andeutung ist wenigstens so harmlos, als die ausführliche Darstellung jener Maler und Dichter.

in einzelnen, jedesmal von einem gothischen Sechseck einge-schlossenen Buchstaben die Worte: OPVS MAGISTRI IOCTI. enthält. Dieses Gemälde, welches die Krönung der Jungfrau darstellt, ist freylich schon vor Alters durch Säuren angegriffen und neuerlich stellenweis durch Abblätterungen beschädigt worden. Doch bewahrt dasselbe, da es weder durchaus verwaschen, noch ganz übermalt worden, den Ausdruck seiner Eigenthümlichkeit, darf uns mithin für eine sichere Probe seiner Manieren und Gewöhnungen gelten.

In dem Mittelstücke sitzen Maria und Christus auf einem, beiden gemeinschaftlichen, hohen Thronstuhle von gothischer Anlage. Christus drückt der Jungfrau die Krone mit beiden Händen auf, eine Vorstellung, welche in der Folge von Italienern und Deutschen oftmals wiederholt worden ist. Wie diese Vorstellung an sich selbst, so gehört auch besonders der Charakter und die Bekleidung des Heilands schon ganz der neueren Zeit und wahrscheinlich der Erfindung des Giotto. Der antike, oder christlich römische Typus, den wir noch in den Werken des Duccio und Cimabue angetroffen, ist hier schon durchaus verwischt. Besonders auffallend sind die kurzen geränderten Oberärmel des Heilandes, das älteste mir bekannte Beyspiel jener Lust an seltsamen Bekleidungen und muthwilligen Schneider- und Stickerstückchen, an denen manche Maler des vierzehnten und funfzehnten Jahrhundertes in der Folge so viel Behagen gefunden; welche in den neuesten Zeiten einigen ungelehrten, übrigens wohlmeinenden Künstlern nicht selten für typisch gegolten, da sie doch in der That nur vorübergehende Malerlaunen sind.

Obwohl nun eben diese und ähnliche Abweichungen vom Herkommen, dem Künstler, wie es geschieht, unter seinen Zeit-

genossen und Nachfolgern viel Ruhm und Beyfall erworben haben, so wird es doch uns minder Befangenen nicht entgehen dürfen, daß in den Neuerungen des Giotto, wie überhaupt in allen Umwälzungen, nicht Jegliches dem Bestreben nach Besserem angehört; daß Vieles darin gradehin aus einer nicht zu billigenden Gleichgültigkeit gegen die Würde der Gegenstände seiner Darstellung entsprungen ist. Gewiß konnte es ihm nicht entgangen seyn, daß die Bekleidung in der Kunst keinesweges ohne ihre Bedeutung sey, daß sie wirklich den Charakter bezeichne, also nach den Umständen auch denselben verändern und entstellen könne. Die einfache, ungesucht würdige Kleidung, welche man seit den ältesten Zeiten dem Heiland und den Aposteln beyzulegen pflegte, unterstützte den Ernst, den man in diesen Charakteren wahrzunehmen liebt, und verlieh selbst ihren Handlungen eine gewisse Feyer. Vielleicht war es diese Rücksicht, welche die Sieneser veranlaßte, die typische Bekleidung wohl um ein Jahrhundert länger, als die Florentiner, beyzubehalten; die umbrischen Maler, und besonders den Raphael, sie in ihrer ganzen Reinheit wiederherzustellen.

Mehr in seinem Elemente war Giotto bey Ausführung der vier Seitenfelder jenes Bildes, in denen er besonders den lobsingenden Engeln viel Mannichfaltigkeit und Anmuth der Bewegung gegeben. *) Dessenungeachtet gewährt dieses Ge-

*) Doch auch in diesen Figuren, denen Vasari ein besonderes Wohlgefallen abgewonnen, zeigte Giotto wenig Ehrfurcht vor dem Herkommen. Die Engel pflegten bis zu seiner Zeit und seit dem höchsten Alterthume in einer faltigen Tunica mit übergeschlagenem leichten Mantel gekleidet, und höchstens mit einem Stabe in der Hand, gemalt zu werden. Giotto indeß gab ihnen knapp-

mälde, weder im Ganzen, noch im Einzelnen die Befriedigung, welche man von einem Meister erwarten durfte, den seine Nachfolger lange Zeit hindurch einem Taddeo Gaddi, Giottino, Arcagnuolo, Giovanni di Milano und anderen Meistern vorgezogen, deren vorhandene Arbeiten noch immer Bewunderung und Wohlgefallen erwecken. Wir werden daher, selbst wenn wir die Lobsprüche älterer Schriftsteller, was deren Ausschließlichkeit angeht, zum Theil aus Vorurtheilen erklären wollten, doch annehmen müssen, daß Giotto in anderen Werken, deren Aufgabe seinem Talent mehr entsprochen, Größeres und Besseres geleistet habe, als in diesem geschehen ist.

Beschränken wir uns daher bey Untersuchung dieses einzig bewährten Probestückes seiner Manier und technischen Eigenthümlichkeit, eben nur diese im Auge zu behalten und versuchen wir, deren Charakter so scharf, als möglich zu begrenzen.

Sehn wir auf die Färbung, vielmehr auf die Mischung und Behandlung der färbenden Stoffe, so zeigt sich aus diesem Bilde, daß Giotto bereits jene Bindemittel aufgegeben hatte, deren Cimabue und Duccio sich bedienten, welche (nach

---

anliegende Kleider und eine große Mannichfaltigkeit von musicalischen Instrumenten, mit denen sie mehr zu lärmen, als zu musiciren das Ansehn haben. Dieser Gebrauch hat in der modernen Malerey viel Eingang gefunden, giebt indeß etwas Burleskes. Die Möglichkeit, durch menschliche Formen übersinnliche Wesen darzustellen, beruhet auf dem Ausdrucke des Geistigen in der meist vollendeten Gestaltung der Natur; an diesem haben jene musicalischen Werkzeuge offenbar nicht den geringsten Antheil und zerstören daher, wie sehr man sich daran gewöhnt haben möge, nothwendig einen Theil des Eindruckes, den jene zu bewirken fähig sind.

den Untersuchungen, die Morrona von pisanischen Chemikern anstellen lassen) in irgend einer Auflösung von Wachs bestanden. Offenbar bediente Giotto sich eines mehr flüssigen und minder zähen Bindemittels; denn es ist dieses Gemälde mit einer leichten und flüchtigen Hand gemalt und Manches, z. B. die Ausgänge des Gefältes gegen die Lichtmassen hin, auf eine Weise vertrieben, welche in den älteren scharf und eckig aufgetragenen Malereyen ohne Beyspiel ist. Auch verdunkelte und gelbte sein Bindemittel ungleich weniger, als jenes früher gewöhnliche; woher das helle und rosige Ansehn dieses, wie der meisten florentinischen Bilder der nächstfolgenden Zeit zu erklären ist. Die sienesischen Maler hingegen haben dem Ansehn nach die ältere, ursprünglich neugriechische Bindung mit geringen Abänderungen beybehalten; denn es sind ihre Gemälde ohne Ausnahme in den Schatten bleyfarbig, in den Lichtern gelblicher, als die florentinischen, was ich gelegentlich als einen neuen Beweis für den unabhängigen Fortschritt beider Schulen in Erinnerung bringe, welche selbst in noch späteren Zeiten ihre städtischen Eigenthümlichkeiten stets rein und unvermischt bewahrt haben.

Sehen wir aber auf die Formen, so verhehle ich nicht, daß mir deren Auffassung in diesem Bilde viel unvollkommener zu seyn scheint, als in den oben erwähnten des Cimabue und Duccio. Die Köpfe der Engel und des Christuskindes, einige kleinere in der Randverzierung des Bildes in sta Maria novella zeigen ungleich mehr Feinheiten der inneren Ausbildung, als man bey einem Maler des dreyzehnten Jahrhundertes voraussetzt; von Duccio, vornehmlich von seinen kleineren Figuren, gilt wenigstens dasselbe. Hier hingegen

treffen wir bey wohl hundert Figuren überall auf denselben allgemeinen Kopf *), der bey größter Verschiedenheit des Alters und himmlischen Ranges doch immer wiederkehrt und nicht einmal an sich selbst gefällig ist. Die Augen enthalten keine Spur von Verkürzung und Rundung, sind lang und schmal und durch zwey gleichlaufende und ganz grade Umrisse begrenzt und gegen die Nasenwurzel hin unsäglich nahe zusammengedrängt. Die Nasen sind, obwohl von sehr vollständiger Länge, doch im Profile abgestumpft und ohne zureichende Ausladung; die Kinnlade ist schmal und kantig, das Kinn vorgedrängt. Die übrigen Formen der menschlichen Gestalt kommen voraussetzlich nicht in Betrachtung; hingegen ist die Gewandung hier, wie überall bey Unterscheidung der ältesten Meister, von besonderem Belang.

Die älteren Maler waren in der Zeichnung und Modellirung des Gefältes guten, ursprünglich antiken Mustern gefolgt und hatten ihren Sinn für die Schönheit und Richtigkeit dieses Theiles ihrer Ausführungen hinreichend geschärft, um auch Solches, so sie aus eigner Erfindung hinzugefügt, verständig und sicher auszubilden. Giotto hingegen, welcher die Nachahmung jener Muster ganz aufgegeben, war auf der anderen Seite in der Auffassung und Nachbildung natürlicher Erscheinungen zu ungeübt, um aus sich selbst dem Gefälte den jedesmal richtigen Lauf und Gang, seinen Ausgängen die gehörige Schärfe zu geben. Doch führte ihn ein allgemeiner malerischer Sinn darauf hin, die Durchschneidung der Licht-

*) S. Jen. Lit. Zeitg. 1813. Col. 135., wo in einer Rec., welche die Hand eines Kenners verräth, dieselbe Bemerkung erschöpfender ausgesprochen ist.

massen zu meiden. Daher verwischte und verließ er die Ausgänge der Falten, deren Richtigkeit und scharfe Andeutung ihn wenig bekümmerte, gegen das Licht hin ins Unbestimmte und Verwaschene. Da nun sogar Taddeo Gaddi, der ihm sonst unter allen Nachfolgern am nächsten geblieben, in diesem Stücke von der Manier des Meisters sich entfernt und bemüht hat, dem engeren Gefälte mehr Bestimmtheit zu geben, so glaube ich, daß jene Behandlung des Faltenwurfes als eine sichere Eigenthümlichkeit der Manier des Giotto zu betrachten sey; und, wo diese vereinigt mit dem stumpfen Profil, den verlängerten, fast zusammenstoßenden Augen vorkommt, welche ich oben hervorgehoben, trage ich kein Bedenken, für ächt anzunehmen, was ältere Schriftsteller, vornehmlich Ghiberti, dem Giotto beymessen.

Dahin gehört zunächst jene lange Reihe kleiner Bilder, welche vordem die Sacristey der Minoritenkirche zu Florenz verziert haben, nunmehr aber, theils in der Gallerie der Academie der Künste aufgestellt, theils in den Handel gekommen und in alle Welt verstreut sind *) Der Gegenstand dieser Darstellungen, deren Behandlung sehr leicht und skizzenhaft ist, besteht in jener vormals den Nachfolgern des heiligen Franz so beliebten, naiven, doch etwas vermessenen Vergleichung des Lebens dieses Heiligen mit dem Leben des Erlösers. Ghiberti erwähnt nur im allgemeinen, daß Giotto in sta Croce vier Kappellen und vier Altarbilder gemalt habe, von denen nur das Beschriebene erhalten ist; ich habe demnach keine ältere Autorität für die Abkunft jener Folge kleiner Bil-

*) Einige befinden sich in der Königl. Baierschen Gemäldesammlung; einige andere besitze ich selbst.

der, als eben nur den Vasari. Dessenungeachtet halte ich sie für ächt, weil die angegebenen Eigenthümlichkeiten der Manier darin deutlich zu Tage liegen; weil sie, was die Erfindung angeht, geistreich, bewegt und abwechselnd sind, ein Verdienst, welches höchst wahrscheinlich, verbunden mit Leichtigkeit der Production und Behandlung, Vieles beygetragen, dem Giotto jene ungemessene Verehrung seiner Zeitgenossen zu erwerben. Im Leben des heiligen Franz neigt er sich hie und da zum Scherzhaften; hingegen hat er im Leben des Heilands verschiedentlich die herkömmliche Anordnung wiederum hervorgezogen, besonders in der Transfiguration, welche den älteren Darstellungen griechischer Maler nachgebildet ist. — Dieselbe Anordnung gab noch Raphael der oberen Hälfte seines berühmten Altarbildes; vielleicht entlehnte er sie aus jener Folge, welche ihm bekannt seyn mußte; unter allen Umständen zeigte er hier, wie in anderen Fällen, daß man aus seinen Vorgängern allgemeine Züge entlehnen könne, ohne in das vergebliche und müssige Streben zu verfallen, deren persönliche, örtliche, zeitliche Eigenthümlichkeiten nachzuahmen.

Nach dem Ghiberti hat Giotto auch zu Neapel gemalt, und Vasari, der hier, ich weiß nicht auf welchem Grunde bauend, mehr in das Einzelne eingeht, will, daß auch die Mauergemälde der Kirche der Madonna incoronata von Giotto's Hand seyen. Vor etwa zwanzig Jahren war noch ein Theil dieser Malereyen, theils beschädigt, theils ganz wohl erhalten über dem Chore vorhanden; sie erfüllten die Felder eines gothischen Gewölbes und enthielten Darstellungen der sieben Sacramente. Die beiden besterhaltenen, der Kirche zugewendeten, genügten mir in der Anordnung, die mir bequem und harmonisch zu seyn schien. In der Priesterweihe singen

und

und beten einige mit großem Eifer, während ein anderer, der vor den Pabst geführt wird, so viel Schüchternheit zeigt, als sich immer unter gleichen Umständen voraussetzen läßt. In der gegenüberstehenden Darstellung des Sacramentes der Ehe ist die Abwechselung bewundernswerth, welche der Künstler den Gebehrden und Mienen der anwesenden Frauen zu verleihen gewußt. Wenn diese Malereyen von Giotto sind, wie ich nicht bezweifle, weil sie alle Eigenthümlichkeiten darlegen, welche ich oben bezeichnet habe; so gereichen sie ihm allerdings zur Ehre und erklären, worin eigentlich die Natürlichkeit bestand, welche die Zeitgenossen in seinen Darstellungen bewunderten. In so alter Zeit kam weder die illusorische, noch selbst die physiognomische Naturähnlichkeit in Frage; es konnte dazumal nur in der Bewegung und Gebehrde, in den gegenseitigen Beziehungen der Gestalten, Naturähnlichkeit begehrt und erreicht werden. Dieser Vorzug zeigt sich denn allerdings sowohl in diesen, als in einigen anderen Malereyen, welche Giotto in der Kirche des heiligen Franz zu Asisi ausgeführt hat.

Ghiberti sagt, offenbar bloß aus der Erinnerung, „daß Giotto bey den Minoriten zu Asisi fast die ganze Unterkirche ausgemalt habe." *) Vasari beschränkte diese Angabe, welche offenbar nicht haltbar war, auf das Kreuzgewölbe über dem Grabe des Heiligen, worin ich ihm, nach schon angegebenen Gründen, beystimme. Hingegen fand er in der Oberkirche, deren Hauptschiff fast ganz von einer Hand ausgemalt worden, ein offenes Feld für Vermuthungen, da der Meister, der

*) Cod. cit. — Dipinse nella chiesa d'Ascesi nell' ordine de' frati Minori quasi tutta la parte di sotto. —

diese Dinge gemalt, überhaupt unbekannt ist. Er hat solche dem Giotto beygelegt, worin ihm neuere Geschichtschreiber gefolgt sind; *) vielleicht verleitete ihn die Unhaltbarkeit der Angabe des Ghiberti, zu vermuthen, daß der Abschreiber die Stelle verdorben habe, daß mithin statt: di sotto, di sopra, zu lesen sey; unter allen Umständen folgte er ebenfalls ganz unbestimmten Erinnerungen, da er nicht einmal die Zahl der Bilder, welche an beiden Wänden des Hauptschiffes unter den Fenstern hinlaufen, ganz richtig angiebt. Denn es sind deren nicht zwey und dreyßig, wie Vasari sagt, sondern nur acht und zwanzig. Mit gleicher Flüchtigkeit dürfte er denn auch die Darstellungen selbst an der Stelle beobachtet haben.

In der That stimmen diese Malereyen der oberen Kirche zu Asisi, in keinem Stücke mit den Eigenthümlichkeiten überein, welche ich oben aus dem einzigen ganz sicheren Bilde des Giotto abgezogen habe. Die Proportion, deren Beobachtung Ghiberti zu den Verdiensten des Giotto zählt, welche in den bisher berührten Bildern in der That nirgend auffallend überschritten ist, erreicht in diesen Wandmalereyen ein so ausgezeichnetes Unmaß, daß viele Figuren wohl dreyzehn Kopflängen haben mögen und kurze Canguruärmchen, mit denen die wirklich lebendige und pathetische Anordnung einzelner Stücke doch nicht so ganz versöhnen kann. Allein auch in den Kunstmanieren (Modellirung, Oeffnung der Augen und a.), so wie in den Gebäuden und Kleidungen zeigen sich häufige Spuren der Sitten und des Geschmackes der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes. In dem Bilde, in welchem Christus dem

*) Lanzi und A. — Della Valle bezweifelt die Angabe des Vasari; doch ohne Gründe anzugeben.

heiligen Franz im Schlafe erscheint, enthält die Architectur des Palastes neben gothischen Theilen auch Spuren des eben aufkommenden Geschmackes des Brunelleschi. Auch mögen einige der dargestellten Legenden zu den späteren gehören, und, wem künstlerische Gründe nicht genügen, dienen können, die Angabe des Vasari als irrig zu erweisen. Was mich selbst betrifft, so genügt mir, daß sie in keinem Stücke mit jenem ersten Bilde des Giotto übereintreffen, hingegen unzweydeutige Spuren neuerer Abkunft enthalten. In einigen, zur Rechten des Einganges, erkenne ich deutlich die Hand des Spinello von Arezzo, und glaube daher, daß die übrigen sämmtlich von seinem Sohne oder Schüler, dem Parri di Spinello gemalt sind.

Hingegen entsprechen die Malereyen in den Abtheilungen des Kreuzgewölbes über dem Grabe des Heiligen sowohl dem florentinischen Bilde, als jenen Wandmalereyen der Kirche Incoronata zu Neapel; sie sind von rosiger Färbung, die Figuren gleichmäßig in ihren Ausdehnungen, die Profile etwas stumpf, die Anordnung gedrängt. Die Allegorie, welche sie einschließen, ist mönchisch-kindlich, ward sicher, wie gewöhnlich, *) von dem Besteller aufgegeben und nicht von Giotto selbst ausgesonnen, dessen Sinn und Richtung sie vielmehr widerstreben mußten. Ich darf sie übergehen, da sowohl Vasari sich weitläuftig darauf eingelassen, als neuerdings ein deut-

*) Wer jemals veranlaßt war, einige hundert Künstlerverträge des 14ten und 15ten Jahrhundertes durchzulesen, weiß, daß die Aufgabe in den älteren Zeiten meist sehr genau umschrieben wurde — Einige Beyspiele finden sich auch in diesem Bande; das merkwürdigste in den Nachrichten vom Lor. Ghiberti.

scher *) Reisender, der, wie es scheint, mit rechtem Behagen zugesehen, wie die Engel allerley arme Sünder von Mönchen am heilbringenden Gürtelstricke des heiligen Franz in den Himmel ziehen; ein ästhetisches Ergötzen, welches man sich gewähren kann, wenn man den Kopf im Trockenen hat. Uns wird es genügen, jenes Mauergemälde, als fleißig ausgeführt und wohl erhalten, denen zu empfehlen, welche unbefriedigt von einem leeraufbrausenden Lobe, den Giotto von Angesicht zu sehen wünschen; der ihnen auch in dieser etwas seltsamen Allegorie nicht so durchaus mißfallen wird, weil er darin jede Gelegenheit ergriffen, seinen Sinn für Anordnung und seinen freyen Blick auf ihn umgebende Dinge nach den Umständen versteckt, oder offen darzulegen. Dieser mochte denn auch in jenen nach Angabe des Ghiberti und Vasari im Palaste des Podesta zu Florenz gemalten, zu Rimini und Ravenna wiederholten Anspielungen oder Darstellungen des Unterschleifes öffentlicher Gelder durch treulose Staatsdiener, ein offenes Feld gefunden haben. Sie sind gegenwärtig überweißt, oder ganz abgeworfen.

Unter den übrigen von Ghiberti erwähnten Arbeiten unseres Künstlers, ist nur noch die Malerey der Kapelle am ehmaligen Amphitheater zu Padua, obwohl im traurigsten Zustande vorhanden, da sie von ungeschickter Hand gewaschen und mit Leimfarbe neu bemalt worden. Della Valle versichert, daß sie zu den besten Arbeiten des Giotto gehöre; vielleicht hat er sie noch unversehrt gesehen. In ihrem gegenwärtigen Zustande gestattet sie kein Urtheil über ihr Verdienst oder Unverdienst. Andere Ueberreste, wie es scheint, Bruch-

*) S. Kunstblatt 1821. May und Juni.

stücke eines zusammengesetzten Gemäldes,*) gegenwärtig in der Sacristey der Peterskirche zu Rom, werden ebenfalls dem Giotto beygemessen.**) Zwar giebt es dafür kein altes und zuverlässiges Zeugniß; doch in Ansehung, daß Giotto für diese Kirche gearbeitet hat,***) daß diese Bruchstücke, obwohl sie schöner sind, der Manier des Giotto, wie wir sie oben kennen gelernt, nicht widerstreben, möchten sie immerhin von seiner Hand seyn. Gewiß sind besonders die Apostel in den Queerleisten gar ausgezeichnet und ungleich geeigneter, dem Meister Achtung zu erwecken, als alles bisher Berührte. In diesen Arbeiten, wenn sie anders, wie ich glaube, ihm beyzumessen sind, aber auch in einem flach halbrunden, getheilten Gemälde in der florentinischen Academie, welches ehemals der Sacristey von sta Croce soll angehört haben, nähert sich Giotto, ohne die Eigenthümlichkeiten seiner Manier ganz aufzugeben, mehr, als an anderen Stellen, dem Bestreben der ältesten christlichen Künstler; vielleicht, weil ihn die Musivgemälde der römischen Basiliken ergriffen hatten. Hingegen scheint er in den Geschichten des Hiob, im Campo santo zu Pisa, welche wenigstens Vasari ihm beylegt, ganz der eige-

*) Man giebt sie für Thürflügel und Verzierungen der ehmaligen confessione, dove é il corpo di s. Pietro. Doch möchten sie auch Ueberreste des Altares seyn können, den Vasari als sein bestes Tempelgemälde hervorhebt.

**) Lanzi a. a. O. nennt sie: graziosissime miniature ed estremamente finite — mit einem uneigentlichen Ausdrucke, der seit nicht langer Zeit in die ital. Kunstsprache eingerissen ist. Sie sind aber a tempera gemalt.

***) Lor. Ghiberti Cod. cit. — Di sua mano dipinse la tavola di san Pietro in Roma. — Die Gegenstände obiger Fragmente: Christus, Madonna, Apostelfiguren, Enthauptung des heiligen Paulus.

nen Erfindung und Wahrnehmung aus dem Leben gefolgt zu seyn. Diese Gemälde haben sehr gelitten; doch erkennt man noch immer die Zusammenstellung und Handlung, welche lebendig und kräftig ist und der Richtung und Sinnesart des Giotto angemessen zu seyn scheint.

Ich übergehe ein anderes Gemälde, welches Ghiberti unerwähnt läßt, Vasari indeß, sey es nach einer Sage, oder nach eigenem Urtheil dem Giotto beygelegt, jenes Abendmahl, welches Ruschewеyh mit musterhafter Genauigkeit gestochen, *) um zu den Verdiensten überzugehen, welche unser Künstler als Baukünstler und Bildner erworben.

Die Anlage des freystehenden Thurmes am Dome zu Florenz wird von den älteren Chronisten dem Giotto einstimmig beygemessen und in der That findet sich noch seine Bestallung zum obersten Meister dieses Bauwerkes, **) dem er

*) Sowohl Ruschewеyh, als Lasinio, haben dieses Abendmahl unter Giotto's Namen herausgegeben; beide auf das Wort des Vasari. Doch bin ich fest überzeugt, daß diese Arbeit um Vieles neuer ist. Das Refectorium, in welchem jenes Abendmahl gemalt ist, ward nach Richa (delle Chiese di Firenze) erst gegen Ende des dreyzehnten Jahrhundertes gebaut; dessenungeachtet befindet sich unter dem Abendmahle ein anderes Wandgemälde; es ist aber nicht wahrscheinlich, daß man solches augenblicklich durch ein neues überdeckt habe. — Doch könnte es geschehen seyn; aber die Manier, in welcher es gemalt ist, entspricht wohl der Manier der Maler von 1350. — 1400., doch keineswegs der giottesken, minder dreisten und fertigen, weicheren und mehr verwaschenen. — Zudem ist die Erfindung unter allen Umständen, weder dem Giotto, noch jenem Unbekannten beyzumessen, welcher dieses Bild gemalt hat; denn es findet sich dieselbe Anordnung, die ursprünglich bildnerisch ist, schon in den halberhobenen Arbeiten des 12ten Jahrhundertes. S. oben Abhdl. VI.

**) Richa, delle Chiese di Fir. To. VI. p. 62.

also in seinen letzten Lebensjahren wirklich vorgestanden. Ob nun die Erfindung, welche sicher lobenswerth und für ein italienisches Gebäude von ziemlich reinem Gothischen ist, ganz ihm selbst angehöre, oder in einer der Berathungen, deren Protocolle in den Archiven italienischer Domgebäude sich vorfinden, besprochen, abgeändert und umgegossen worden, wage ich um so weniger zu entscheiden, da ich weder die noch ungeordneten Pergamentrollen des florentinischen Domarchives, noch das Archiv der Riformagioni derselben Stadt habe einsehn können, an welchen Stellen die älteren Quellen der Geschichte dieses Gebäudes enthalten sind. Doch leuchtet aus dem Bekannten unter allen Umständen so viel hervor, daß Giotto viele zur Baukunst gehörende Hülfskenntnisse besessen, also nicht allein ein geschickter und fruchtbarer, sondern auch ein vielseitiger Künstler gewesen ist. Wenn wir den Ghiberti hören wollen, so verstand er sich sogar auf die Bildnerkunst. „Die ersten Vorstellungen, sagt Ghiberti, unter denen, welche an seinem Bauwerke, dem Thurme des Domes, angebracht sind, hat er mit eigener Hand gemeißelt und gezeichnet." *) Doch scheint das nachstehende, gezeichnet, entworfen, eher eine Berichtigung des vorangehenden „gemeißelt" zu seyn, als ein Zusatz; und es ist zu bezweifeln, daß er sich noch so spät auf eine Arbeit verlegt habe, deren Technik dazumal um so viel größeren Schwierigkeiten unterlag, als ihr Mechanismus noch

---

*) Cod. cit. fo. 8. — „Le prime storie (che) sono nello edificio, il quale fu da lui edificato del campanile di sta Reparata, furono di sua mano scolpite e disegnate. — Das. fo. 9. a. t. von denselben Bildwerken: „Giotto, si dice, sculpi le prime due storie." — Also war Ghiberti hier seiner Sache nicht so ganz gewiß.

im Rohen lag. Hingegen wird dem Ghiberti zu glauben seyn, wenn er uns im Verlaufe erzählt, daß er Zeichnungen und Vorbereitungen *) zu jenen halberhobenen Arbeiten gesehn, welche letzten in der That von geistreichem Entwurfe und gutem Style sind. Ueberhaupt dürfte seine Eigenthümlichkeit in der Bildnerkunst sich glänzender entfaltet haben, als in den Künsten der Malerey; denn überall, wo man in seinen, sey es gewissen, oder nur muthmaßlichen Gemälden auf Schönheiten der Anordnung trifft, ist eben diese häufig nur in bildnerischem Sinne und als Relief angesehn gefällig; wo die Anordnung auf gleichem Plane durch die Aufgabe ausgeschlossen ward, ist sie, z. B. in seinen Deckengemälden zu Asisi, gewiß nicht so durchhin lobenswerth. Man hat behaupten wollen, daß Giotto nach den Bildnern der pisanischen Schule sich gebildet habe. Diese Behauptung stützt sich, da sie geschichtlich ganz unbegründet ist, wahrscheinlich nur auf flüchtige Wahrnehmung seiner bildnerischen Anlagen, welche er indeß nur von Haus aus besitzen konnte, unter allen Umständen gewiß nicht einzuäffen benöthigt war. — Welchen denn unter den pisanischen Bildnern, dürfte man hier fragend einwenden, hätte er eigentlich als Vorbild ins Auge gefaßt? Etwa den antikisirenden Nicolas? oder den lebendigeren Arnolfo? oder den italienisch-gothischen Johannes?

Wir haben demnach in Giotto einen Künstler kennen gelernt, welcher durch Leichtigkeit, Fruchtbarkeit, Vielseitigkeit und durch jenen frischen und hellen Blick ins Leben, der seinen Bewegungen und Anordnungen eine größere Naturähnlichkeit

---

**) Das. — „vidi provedimenti di sua mano di dette storie egregissimamente disegnati."

verlieh, als man vor ihm in den Gemälden wahrzunehmen gewohnt war, den Beyfall und die Bewunderung seiner Zeitgenossen, besonders jedoch der Florentiner erworben und in gewissem Sinne wirklich verdient hatte. Doch da die Entfernung einen Ueberblick gewährt, welcher den nahe stehenden versagt ist, so entdeckten wir, was seinen Zeitgenossen entgehen mußte, daß Giotto, indem er die Kunst wenigstens in seiner Schule zum Lebendigen und Thätigen lenkte, auch jene allmählich fortschreitende und immer zunehmende Entfremdung von den Ideen des christlichen Alterthumes beförderte, welche bis auf Lionardo und Raphael die florentinische Schule und alle Künstler, welche sich ihr angeschlossen, etwa mit Ausnahme des Fiesole und des Masaccio, bezeichnet und unterscheidet. Er führte Affect und Handlung in die Kunst ein und hätte vielleicht auch den Charakter hinzugefügt, wäre es schon an der Zeit gewesen, sich mit physiognomischen Unterscheidungen abzugeben. Doch, indem er über die mannichfaltigsten Lebensverhältnisse sich verbreitete, that er, so viel an ihm lag, genug, um seiner Schule die Richtung auf Handlung zu geben, welche ihr einige Jahrhunderte hindurch zu eigen geblieben.

Unter diesen Umständen weiß ich nicht, was Einige wollen, welche sich mit aller Kraft daran gesetzt haben, die Richtung und Leistung des Giotto als das Erhabenste der neueren Kunst auszupreisen. Meinten sie, daß er ein lebendiger, geistreicher, beobachtender, nachdenkender Künstler gewesen, so dürften wir übereinstimmen. Doch fürchte ich, daß sie wähnen, er habe eben solche Ideen, welche die Seele der christlichen Kunstbestrebungen sind, in besonderer Tiefe und Reinheit aufgefaßt; und hierin dürften sie im Irrthum seyn, wenn

anders, was ich oben zusammengestellt, mehr Glauben verdient, als willkührliche Einbildungen.

„Ganz anders, wie sein Meister, sagt ein Schriftsteller der jüngsten Zeit,*) und als ein gewaltiger Riesengeist erscheint er nun, umgeben von seinen Genossen und Schülern. Gleich dem grössesten italienischen Dichter für die Poesie seines Landes (?), ist auch Giotto, der mit Dante befreundet war (?), als der Vater des großen, erhabenen Styles in der Malerey jener Zeiten anzusehn. Nie ist er wohl übertroffen worden in der Größe und Wahrheit der Idee (?), im ernsten durchgreifenden Zusammenhange einer einzelnen, oder einer Reihe von Darstellungen, u. s. f."

Könnte der klare, besonnene, werkthätige Meister nur für einen Augenblick mit anhören, was man nun bald fünfhundert Jahre nach seinem Tode mit einer Emphase und Uebertreibung von ihm gesagt, welche, sowohl ihm selbst, als überhaupt seiner Zeit ganz fremd war; so dürfte es ihm dabey nicht recht geheuer werden. Denn Niemand liebt so leicht, sein eigenes Seyn, wenn auch ins Schönere und Größere verändert, im Spiegel eines bloßen Fiebertraumes wahrzunehmen.

Wie man sich allgemach bis zu dieser Höhe hinaufgesteigert? — Die Florentiner des vierzehnten Jahrhundertes waren in einer gewissen Abgötterey des Talentes und der Verdienste des Giotto befangen, von welcher ich oben verschiedene Beyspiele beygebracht habe. Sie waren, wie verblendet, gegen die Fortschritte der nachfolgenden Künstler, was höchst wahr-

*) S. Ansichten über die Kunst 2c. 1820. 8. S. 37. ff.

scheinlich beygewirkt, die Kunst im Ganzen angesehn, so lange auf der, immer doch niedrigen, Stufe zu erhalten, welche Giotto erreicht hatte. Nun vergaß schon Vasari angesichts der Lobpreisungen eines Boccaz, Ghiberti und der Uebrigen, daß diese den Giotto aus einem ganz anderen Gesichtspuncte aufgefaßt und gepriesen hatten, als der seinige war und seyn konnte, und stimmte, ohne sein eigenes Urtheil anzustrengen, in den Ton ein, den jene angegeben. Was er in seiner Sprache schon übervoll und reichlich gesagt, ward von Lanzi in neue, glänzendere Formen umgegossen, dem es nun einmal um kühne Vergleichungen und mächtige Worte zu thun war. Indeß muß man dem Verfasser oben ausgehobener Stelle zugestehn, daß er beide weit überboten und die Grenze der Steigerung erreicht hat. Nach dem Laufe menschlicher Ereignisse stehet zu hoffen, daß man sich nunmehr im Uebermaße erschöpft habe und allgemach dem Wahren wieder zuwenden werde.

X.

Ueber die besseren Maler des vierzehnten Jahrhundertes. Zur Mehrung und Berichtigung ihrer Geschichte.

Wir haben gesehn, daß Giotto, wie verdient er in anderen Beziehungen seyn möge, doch nicht ohne Zwang als derjenige zu bezeichnen ist, welcher die leitenden Ideen der modernen Kunst mit besonderem Ernste, oder in nur ihm eigenthümlicher Tiefe erfaßt, oder seinen Zeitgenossen eine vorherrschende, oder gar ganz ausschließliche Richtung auf das Erhabene mitgetheilt habe. Ganz im Gegentheil begründete sich das Ansehn, welches er bey seinen Zeitgenossen erworben, auf Durchbrechung der Schranken des Herkommens, auf Hintansetzung der altchristlichen Typen, in denen doch, wie wir wissen, die herrlichsten Keime enthalten sind. Er leitete die neuere Kunst zuerst auf die vielseitigste Beobachtung menschlicher Verhältnisse, auf Darstellung nicht bloß des Ernsten und Großartigen, auch des Launigen und Gemüthlichen, welches die ältesten Christen ganz ausschlossen. Hätten nun seine Zeitgenossen und Nachfolger diese Richtung mit einiger Consequenz verfolgt, so würde die neuere Kunst wohl um ein Jahrhundert früher ihre Darstellung bis zum Vollendeten durchgebildet haben. — Indeß verfiel man vornehmlich zu Florenz, eben weil man dort in einer blinden Verehrung des Giotto befangen war, nach

einigen nicht aufgemunterten Versuchen, vornehmlich den Köpfen mehr Charakter und innere Ausbildung zu geben, in eine gewisse platte und fertige Nachahmung der giottesken Manier, welche damals für lange Zeit dem Haufen genügte und der Mittelmäßigkeit leicht fiel.

Schon Vasari, der im Grunde seines Herzens, wie so viele ihm gelegentlich entschlüpfende Aeußerungen verrathen, die alten Maler sämmtlich gering schätzte und nur vermöge seiner regen Phantasie zu Lobpreisungen sich begeisterte, welche nicht selten enthusiastisch zu seyn scheinen und Viele getäuscht und verführt haben, unterschied unter den Künstlern des vierzehnten Jahrhundertes, deren Namen ihm bekannt geworden, deren Lebensbeschreibungen er theils aus abgerissenen, nicht immer wohlbeglaubigten Thatsachen, theils aus eigenen Einbildungen zusammenleimte, die ausgezeichnet geistreichen nirgend mit hinreichender Schärfe von den mittelmäßigen und ganz geistlosen. In noch neuerer Zeit hat Lanzi aus allen Winkeln Italiens von bezeichneten Bildern, oder, mit Hülfe der Localscribenten, aus urkundlichen Nachrichten eine ganz unermeßliche Menge von Künstlernamen zusammengelesen, unter denen unsäglich viele mittelmäßige, oder ganz schlechte und der Vergessenheit würdige in seinem Buche wohl so viel Raum einnehmen, als selbst die größesten und herrlichsten. Da nun die Geschichte Namen und Jahreszahlen einleuchtend nicht ihrer selbst willen aufzeichnet, sondern nur, um vermöge derselben einflußreiche Begebenheiten und große Persönlichkeiten zu unterscheiden und möglichen Verwirrungen in der Entwickelung des wirklich Wichtigen vorzubeugen: so wird eine solche Vermengung und gänzliche Gleichstellung des Bedeutenden und ganz Unwichtigen der Geschichte, ja selbst der Kunstliebe Nach-

theil bringen, indem sie, von stets verderblicher Nachahmung abgesehen, auch Sammlungen veranlaßt, welche, nach vorübergehender Befriedigung der Curiosität, zuletzt ermüden und abschrecken. Es wird daher nöthig seyn, diejenigen unter den Nachfolgern des Giotto, welche über dessen beschränkte und conventionelle Darstellung hinausgestrebt und eben hierin ein eigenthümliches Wollen dargelegt haben, jener sie herabwürdigenden Gleichstellung mit ihren geistloseren Zeitgenossen zu entreißen. Indeß bewahrten die großen toscanischen Malerschulen dieses Zeitalters, die florentinische und sienesische, eine so ausgesprochene Eigenthümlichkeit der Manier und Geistesart, daß wir das Ausgezeichnete der einen und anderen nicht wohl gemeinschaftlich, sondern jedes für sich werden betrachten müssen.

Florentiner.

Taddeo di Gaddo.

Ghiberti *) erwähnt verschiedener Malereyen dieses Künstlers, welche nicht mehr vorhanden sind; unter diesen bezeichnet er die ehemalige Altartafel der Servitenkirche zu Florenz als eines der besten Gemälde, welche ihm jemals vorgekommen waren. Auch ein Wunder des heiligen Franz an einer Mauer der Minoritenkirche schien ihm voll Handlung und Leben zu seyn. Also ward dieser Kenner, ungeachtet seines allgemeinen Vorurtheiles für den Stifter der neuen italienischen Manier, doch wohl einmal von den Fortschritten und Vorzügen des Schülers zur Bewunderung und Anerkennung hingerissen.

---

*) Cod. cit. f. 8.

Unter den Gemälden, welche gegenwärtig dem Taddeo beygelegt werden, sind nur solche ganz zuverlässig, welche Aufschriften tragen, gleich einigen Hausaltärchen, deren eines in der ehemals dem bekannten Kunstfreunde, Herrn Solly, gehörenden, nunmehr königlich preußischen Sammlung, zwar von Lampenrauch geschwärzt, doch wohl erhalten ist. *) In solchen Bildern zeigt sich Taddeo dem Giotto um Vieles ähnlicher, als seine übrigen Zeitgenossen; doch bediente er sich in seinen Malereyen a tempera einer zäheren Bindung, wie daraus erhellt, daß seine Lichter mehr Körper und einen höheren Glanz haben; auch hatte er, in Vergleichung jener beurkundeten Tafel des Giotto, sein Profil schon ungleich mehr durchgebildet, die Augen mehr auseinandergerückt, die Nase etwas mehr ausgeladen, den Umriß der Kinnlade erweitert und zierlicher ausgerundet, Verbesserungen, welche in Ansehung seines lebhaften Gefühles für weibliche Anmuth eben ihm besonders nahe lagen.

Diesen Charakteren begegnen wir auch in jenen Malereyen an einer Seitenwand der mehrgedachten Kappelle Baroncelli der Kirche sta Croce, welche schon Vasari, es ist unbekannt, ob aus historischen Gründen, oder nach einem allgemeinen Kennergefühle, unter den wichtigeren Werken des Taddeo di Gaddo aufzählt. Diese Wand enthält in fünf Abtheilungen sechs Handlungen aus jener fabelhaften Madonnengeschichte, welche, obwohl die Kirche sie verwirft, in älteren Zeiten häufig dargestellt wurde. In der oberen Abtheilung, unter dem gothischen Bogen, zeigt sich ein feiner Hirt, wel-

---

*) Es hat die Unterschrift: Anno Domini 1334. Mensis Septembris. Thadeus me fecit.

cher, während seine Schaafe aus einer Quelle trinken, auf seiner Flöte Griffe zu versuchen scheint; in den unteren Mutter Anna, welche ihren zurückkehrenden Gatten mit anmuthiger Herzlichkeit umarmt; zur Seite die Geburt der Madonna, wo das Kosen der Weiber mit der Neugeborenen unübertrefflich ausgedrückt ist. Alle diese naive und anmuthvolle Züge vereinigen sich in der freylich sehr beschädigten Trauung der Jungfrau mit Bewegung und größerer Abwechselung der Gesichtszüge. Vielleicht ist dieses Werk unter den noch erhaltenen Proben seines Talentes die schönste.

Das andere, von diesem in Auffassung und Manier himmelweit abweichende Leben der Jungfrau in der Altarnische der Sacristey, galt dem Vasari, welcher indeß nur den Gegenstand der gegenüberliegenden Wand näher bezeichnet, ebenfalls für eine Arbeit des Taddeo. Sie dürfte indeß neuer seyn, weil sie bey weniger Einfachheit des Sinnes mehr Geschicklichkeit in der Handhabung zeigt. Auf dem Altare ist ein viel neueres Bild mit der Jahreszahl 1378., welches mit jenen Mauergemälden zugleich beschafft seyn dürfte. *) — Das Chor in s. Francesco zu Pisa, in welchem Vasari die Inschrift: Taddeus Gaddus (?) de Florentia etc. 1342. will gelesen haben, ist an den Wänden überweißt; die noch vorhandenen Gemälde der Decke sind aber so übel zugerichtet, daß man auch diese als verloren betrachten darf. In den allegorischen Gemälden der linken Seitenwand im Kapitel des Klosters sta Maria novella erkennt man wohl den allgemeinen Entwurf, dessen

*) Ueber den späten Bau dieser Sacristey ist Richa, delle chiese di Fir. etc. sta Croce, einzusehn.

dessen Bau und Anordnung mich nicht befriedigte, die Elemente der Allegorie, welche der damaligen Schulgelehrsamkeit und sicher nicht dem Künstler angehören; hingegen unterlag das eigentlich Malerische der Ausführung den Reinigungen und Wiederherstellungen ungleich mehr, als die gegenüberliegende Wand, welche Vasari dem Simon Martini beylegt. Dessenungeachtet glaubte ich in jenen halberloschenen Malereyen, welche für die Arbeit des Taddeo gelten, mehr gewaltsame Wendungen, mehr Ungleichheiten in den Verhältnissen wahrzunehmen, als in den früher bezeichneten Werken. In der Decke dieses Saales, welche Vasari ebenfalls unserm Florentiner beymißt, mehren sich diese Flüchtigkeiten und Versehen ins Unendliche; weßhalb ich Bedenken trage, eine Angabe zu unterschreiben, für welche Vasari der einzige Bürge ist. — Hingegen dürfte eine schöne Federzeichnung in der Sammlung der öffentlichen Gallerie zu Florenz (cartella degli antichi), welche dort für Agnolo Gaddi gilt, in Ansehung ihrer straff angezogenen Falten, ihrer stätigen Proportion, wie vornehmlich ihrer schönen, anmuthvollen Köpfe, wahrscheinlicher unserem Taddeo angehören.

Dieser Künstler legte sich, wie die meisten Maler seiner Zeit, auch auf die Baukunst; er soll die alte Brücke zu Florenz nach der Ueberschwemmung von 1333. wiederhergestellt haben, und ward in der Folge sicher zu den Berathungen der Domverwaltung gerufen. Aus derselben Quelle lernen wir, daß er nicht, wie Vasari mit gewohntem Leichtsinn annimmt, im Jahre 1350. gestorben sey; denn es ward ihm noch im Jahre 1366. Aug. 20. eine Arbeit behuf des Dombaues aufgetragen.*)

*) Arch. dell' op. del Duomo di Fir. liber stanziamentorum

Giottino.

Unter den Werken des Tommaso, gemeinhin Giott
deren Ghiberti erwähnt, erhielt sich die Kappelle Barbi
äußersten Linken des Chores von sta Croce zu Florenz, w
Darstellungen aus der Legende des Silvester und anderer
ligen, bis auf unsere Zeit hinab in sehr gutem Stande.
rechtfertigt die Lobsprüche, welche Ghiberti und Vasari di
Künstler ertheilt haben; die Wunderbegebenheiten sind gl
lich ausgedrückt; die Heiligen haben Ernst und Würde ge
um das nöthige Zutrauen zu erwecken, der Haufen aber
so viel Spannung, Zweifel, Zuversicht, Erstaunen, als ir
bey solchen Ereignissen vorauszusetzen ist.

In der Ausführung dieser Mauergemälde glaubte ich
wiederholter Betrachtung wahrzunehmen, daß Giottino
ernstlich bemüht habe, die gleichmäßig gedrängte und leben
Anordnung, die breiten, undurchschnittenen Lichtmassen
Giotto nicht allein beyzubehalten, vielmehr sie weiterzubil
Sichtlich war er bereits tiefer in die Gesetze der Erschein
eingedrungen, kannte er bereits, wie glückliche Wendungen
Arme und Häupter darlegen, die menschliche Gestalt ung
besser, als Giotto und selbst als Taddeo, der jenen wohl
der Anmuth übertrifft, doch in der Zeichnung, im Chara
im Ausdruck ernster und feyerlicher Stimmungen, weit hi
ihm zurückgeblieben ist.

Diese Mauergemälde möchten mehr, als irgend an
unter den noch vorhandenen Denkmalen der Malerey des
zehnten Jahrhundertes für das Vorbild jener ernsten
fassung und gehaltenen Darstellung heiliger Handlungen

---

mei Iohannis not. de 1363. = 1396. fo. 71. — Lanzi sto. pitt. Fior. Ep. 1. verfolgte ihn nur bis 1352.

ten dürfen, welche Masaccio nach langer Unterbrechung wiederum in Anregung gebracht und auf einige seiner Nachfolger verpflanzt hat. — Was Giottino, wenn Vasari uns nicht etwa irre leitet, zu Assisi gemalt hat, ist noch immer in erträglichem Stande vorhanden; das Chor indeß, in welchem sein Zeitgenoß Stefano gemalt haben soll, ist gänzlich erneut worden; wie ich denn überhaupt von letzterem, den Ghiberti und Vasari loben, nichts Sicheres gesehn, daher mich alles Urtheils enthalte.

Giovanni da Melano.

Dieser bisher nicht genug gewürdigte Künstler war, wie uns Vasari erzählt, der Schüler, oder Geselle des Taddeo Gaddi, dem er wirklich in der Anmuth der Gebehrde und Schönheit des Charakters verwandt ist. Indeß entwickelte er in seinen ausnehmend vollendeten Bildern eine so weit über andere Leistungen seines Zeitalters hinausgehende Annehmlichkeit der Manier und Ausbildung der Form, daß nur aus dem Vorurtheile für Giotto, zum Theil vielleicht selbst aus der gewerbsmäßigen Richtung der alten toscanischen Maler zu erklären ist, daß er unter seinen Zeitgenossen keine Nachfolge und selbst, wie das Stillschweigen des Ghiberti anzudeuten scheint, *) nicht einmal die gehörige Anerkennung gefunden.

Vasari nennt ihn an einer Stelle zu Ende des Lebens des Taddeo Gaddi, Giovanni Milanese, und läßt ihn später

*) Er beschließt (Cod. cit. fo. 8. a. t.) seinen Bericht von den florentinischen Malern mit den Worten: fu nella nostra città molti altri pittori, che per egregj sarebbon posti; a me non pare porgli fra costoro.

nach seiner Vaterstadt Mayland zurückgehn, um dort sein Leben zu beschließen; er deutete demnach den zweyten und abhängigen Namen nicht, wie es näher liegt, auf den Vater, sondern auf die Vaterstadt. Seine Deutung erhält durch die Inschrift einer kleinen Tafel Wahrscheinlichkeit, welche vor einigen Jahren in der Gallerie der florentinischen Academie, vielmehr im Magazin derselben, im Kloster sta Caterina (sala delle macehine) gezeigt wurde. Am Sockel dieses Gemäldes lieset man in zierlich auf rothem Grunde mit Gold gezeichneten, gothischen Buchstaben:

Jo Giovanni da Melano depinsi questa tavola in MCCCLXV.

Das Wörtchen da (aus, von-her) läßt sich nach der Regel allerdings nur auf das Vaterland des Künstlers deuten; doch ist andererseits zu erwägen, daß Melano und Milano auch persönliche Namen sind, die Künstler aber, besonders zu jener Zeit, die Sprache meist ziemlich willkührlich behandelt haben.

Wäre es ausgemacht, daß Giovanni aus Mayland gebürtig war, so würde ich geneigt seyn, die Vollendung und Zierlichkeit seiner Manier aus einer möglichen Berührung mit den niederdeutschen Malern des vierzehnten Jahrhundertes abzuleiten, welche, da Johannes und Hubert van Eyck aus ihren Schulen hervorgegangen sind, höchst wahrscheinlich schon damals die gleichzeitigen Italiener in technischen Vorzügen übertroffen haben. *)

---

*) Allerdings sind die Vorgänger jener größesten Maler ihrer Zeit fast unbekannt. Die ältesten Denkmale sind durch die lebhafte Betriebsamkeit der Künstler des funfzehnten und sechzehnten Jahrhundertes beynahe verdrängt worden, oder durch den Bilder-

Die Tafel mit der angeführten Inschrift enthält einen todten Christus, den Maria und Magdalena unterstützen, im Grunde Johannes, den der Nimbus der vorderen Figuren fast verdeckt. Die Ausbildung des Nackten der bis an die Kniee sichtbaren Gestalt des Heilandes, wie auch der Köpfe in den übrigen Figuren, übertrifft jede billige Erwartung so weit, daß man auf Uebermalung des Bildes durch eine gute Hand des funfzehnten Jahrhundertes schließen dürfte, wenn dessen zarte, fein ausgestrichelte Behandlung weniger aus einem Gusse, wenn nicht dieselbe Manier auch einer anderen noch vorhan-

---

sturm und durch den flandrischen Krieg, oder selbst durch die historische Barbarey der beiden letztverflossenen Jahrhunderte. Indeß möchten die miniirten Handschriften hier, wie in der byzantinischen Kunstgeschichte, aushelfen können. — In der öffentlichen Bibliothek zu Hamburg wird eine solche, wie ich höre, aus dem Nachlasse eines Churfürsten von Cölln erstandene Handschrift aufbewahrt, welche viele gute Miniaturgemälde enthält, in denen bey einiger Spur der Beachtung byzantinischer Vorbilder und der Fortpflanzung byzantinischer Handgriffe, doch schon viel eigene Beachtung des Lebens, viel eigener Geist dargelegt ist. Diese Handschrift dürfte, hinsichtlich ihrer schon ausgebildeten, doch regelmäßigen und unverzierten gothischen Züge nicht älter, als das Jahr 1250. nicht viel neuer, als das Jahr 1350. seyn können. Die nähere Untersuchung und Bekanntmachung dieser kunsthistorischen Merkwürdigkeit wird den gelehrten Aufsehern jener trefflichen Sammlung zukommen. — Auch auf der königlichen Bibliothek zu Copenhagen wurden mir verzierte Handschriften gezeigt, welche dienen könnten, die Verbreitung byzantinischer Anregungen in die Rhein- und Scheldegegenden, von dort aus auch über England hin, in ein besseres Licht zu setzen. — Wahrscheinlich traf diese Begebenheit mit jener (Abhdl. VII.) in Italien nachgewiesenen Umwandlung der malerischen Manieren zusammen und stand, wie jene, mit der fränkischen Plünderung Constantinopels in enger Verbindung.

denen Malerey eigenthümlich wäre, welche Vasari dem Giovanni da Milano beymißt und mit verdientem Lobe belegt.

Diese, das alte Altargemälde der Klosterkirche Ognisanti (der Observanten), befindet sich gegenwärtig auf einem vernachlässigten Seitenaltare des Kreuzschiffes; es ist bey dieser Versetzung offenbar zerstückt und verkleinert worden. Die Oberfläche der erhaltenen Stücke blieb indeß unberührt; sie zeigt überall dieselbe zarte Beendigung durch häufige, sich schräg durchkreuzende Striche; eine Manier, welche die florentinische Schule seit Giotto mit einer bequemeren, flüssigeren vertauscht, doch im funfzehnten Jahrhunderte, vielleicht nicht ohne alle Berücksichtigung der Arbeiten des Giovanni da Milano von Neuem ergriffen hat.

Die noch vorhandenen Abtheilungen dieser Tafel enthalten von der Linken zur Rechten, die erste, zwey weibliche Heilige, deren sehnsuchtsvoller Blick an jene kleineren Figuren des oben bezeichneten Bildes erinnert; sie haben mehr Anmuth, als Schönheit der Form; ihre Gewänder sind wohl gelegt und bis auf die reichen Säume mit größtem Fleiße ausgeführt. Bewundernswerth sind die beiden Heiligen der zweyten Abtheilung, Stephanus und Laurentius, in deren etwas individuellen Köpfen eine Ausbildung des Einzelnen, eine Ruhe, Heiterkeit und Einfalt des Ausdruckes, welche sogar den Arcagno weit übertrifft. In den nachfolgenden Figuren, dem Täufer und dem Apostel Paulus, erreichen die Köpfe, bey gleichem Fleiße der Ausführung, doch nicht so ganz den Werth der vorangehenden; obwohl die Hand des Johannes, welche nach dem fehlenden Mittelstücke hindeutet, mehr Beobachtung der Natur und reifere Formenkenntniß verräth, als man bey einem so alten Maler vorauszusetzen berechtigt ist; wie denn

auch das Gewand und der profilirte Fuß derselben Figur alle billige Erwartungen übertrifft. Ferner enthält dieses Gemälde s. Petrus, s. Antonius Abbas, eine vortreffliche Figur des heiligen Jacob und einen heiligen Pabst, vielleicht s. Silvester. Diese Gestalten, welche sämmtlich beynahe zwey Drittheile, oder doch mehr als die Hälfte der natürlichen Größe erreichen, ruhen auf einer Altarstaffel, welche die zwölf Apostel und viele andere Heilige in kleineren Ausmessungen, doch nicht minder glücklich und in der zierlichsten Manier vor den Sinn stellen.

Indeß ist unter den Werken, welche Vasari dem Giovanni beymißt, das erheblichste und ausgedehnteste jenes Leben der Jungfrau an dem Gewölbe des Kreuzschiffes zur Rechten des heiligen Grabes in der unteren Kirche des heiligen Franz zu Asisi. Diese Arbeit nimmt in ihrer Art eine gleich hohe Stellung ein, als jene Tafeln unter den Temperagemälden ihrer Zeit, stimmt zudem zu allen Eigenthümlichkeiten, welche wir eben hervorgehoben haben, weßhalb ich hier kein Bedenken trage, dem Vasari zu folgen. Die einzelnen Darstellungen nehmen, von unten nach oben, folgende Ordnung ein.

Die Anbetung der Könige; der schönen Jungfrau stehen zwey Engel zur Seite; der älteste der Könige küßt die Füße des Heilandes; die anderen treten mit würdevoller Ehrfurcht heran. Dieses Bild hat offenbar der umbrischen Schule und wenigstens mittelbar selbst dem Raphael vorgeleuchtet.

Der Priester giebt der Jungfrau das Kind zurück; die Mutter strecket ihm die Arme entgegen, während das wieder eingewickelte Kind sie freundlich anblickt. Vergleichen wir das feinsinnige Umgehen des Gegenstandes, der Beschneidung, mit

den üblichen unmittelbaren Darstellungen desselben, so wird Giovanni im Vortheil stehn.

Der Gruß der Elisabeth, fast wie jener des Taddeo Gaddi, doch in den Hauptfiguren mehr Stärke des Affectes.

Die Geburt Christi, ganz die herkömmliche Zusammenstellung; doch sind die Hirten hier auf denselben Plan gestellt.

Die Flucht nach Aegypten; in dieser in den ältesten Zeiten sehr seltenen Vorstellung, scheint der Künstler seinen eigenen Eingebungen gefolgt zu seyn, die ihn hier sehr glücklich geleitet haben. Der Esel ist überraschend wohl gezeichnet und ausgeführt, Joseph schön bewegt und gewandet. Der trefflichen Madonnengestalt folgt eine Magd mit Geräth und ein Knecht, der die Hand auf die Gruppe des Esels legt.

Der Kindermord; dieser Gegenstand lag offenbar an sich selbst außerhalb der Richtung und Kraft unseres Meisters. Er nutzte dessen Motive zu anmuthigen Bewegungen und Stellungen.

Christus im Tempel unter den Schriftgelehrten; die Figuren sind unter einem hohen gothischen Dome einfach und regelmäßig vertheilt.

In dem achten, durch eine eingebrochene Seitenthüre verkleinerten Gemälde scheinen Joseph und Maria mit dem jungen Christus aus Jerusalem heimzukehren. Sie haben ihn in der Mitte und Joseph hält ihn bey der Hand, als wenn er fürchtete, ihn von neuem zu verlieren. Das Bild möchte durch das Brechen der Mauer gelitten haben und theilweis ergänzt seyn. Ein neuntes zur Hälfte von der Orgel verdecktes Bild, gehört zur selben Folge. Man sieht in den unverdeckten Theilen eine herrliche Weibergruppe und einige Priester

vor einem zierlichen gothischen Bau; es dürfte die Trauung Josephs und der Jungfrau darstellen.

Alle diese Gemälde zeigen eine Weichheit der Behandlung, eine Ausbildung der Form, welche kein anderer Künstler derselben Zeit jemals erreicht hat; weßhalb zu verwundern ist, daß Giovanni bisher von alten und neueren Schriftstellern unter die abhängigen und untergeordneten Meister gestellt worden, da ihm doch der Ruhm gebührt, seiner Zeit vorangeeilt zu seyn. — Wie viel häufiger würde von ihm die Rede seyn, hätte Vasari so viel von ihm gewußt, als er bedurfte, um eine Lebensbeschreibung zu machen.

Andrea di Cione, genannt l'Arcagnuolo.

Wenn Gegenwart und Nachwelt den Verdiensten des Giovanni da Milano bis jetzt nicht ganz die Anerkennung gewährte, welche sie fodern; so ward dahingegen die Ueberlegenheit des Malers, Bildners und Architecten Arcagnuolo von jeher verehrt und gepriesen, weßhalb ich seine noch vorhandenen Werke als bekannt voraussetzen und hier nur flüchtig berühren will. Die großen, schönen, in die Augen fallenden Bauwerke dieses Künstlers, die, loggia de' Lanzi, die Kirche und das Magazin Orsanmichele, haben, wie es scheint, sein Andenken zu allen Zeiten wach gehalten. Das reiche Tabernakel der Jungfrau in Orto san Michele, die schöne Tafel eines Seitenaltares der Kirche sta Maria novella, sind beide mit dem Namen des Künstlers und dem Jahre der Vollendung bezeichnet, befinden sich zudem an besuchten und zugänglichen Orten, so daß auf alle Weise für die ununterbrochene Fortpflanzung seines Ruhmes gesorgt war. Dieser Anerkennung ungeachtet war man nur selten darauf bedacht, seine

Geschichte zu berichtigen, oder zu erweitern. Nicht einmal über seinen Beynamen, den die mehr benutzte Abschrift der Kunstgeschichte des Ghiberti zu Orcagna, Vasari sogar zu Orgagna verstümmelt hatte, war man seither ins Klare gekommen. Baldinucci *) verwarf die Schreibart des Vasari, weil er, wenn er anders richtig gesehn, in einem Originalcontracte des Künstlers und in den Handschriften der Novellen des Sacchetti überall Orcagna gefunden. Allerdings ist dieses richtiger, dessenungeachtet bereits eine Verstümmelung des wahren Namens, welche vielleicht schon zur Lebenszeit des Künstlers eingerissen war. Unter allen Umständen sind die Ableitungen, welche Baldinucci versucht hat, eben so müssig, als sie an sich selbst gezwungen sind. Der wahre Beyname des Künstlers lautet: l'Arcagnuolo; dieser ward in Schriften und Urkunden häufig zu Ende abgekürzt und bisweilen mit dem Artikel zusammengezogen, und daher entstand, daß man in der Folge die Grundform aus den Augen verloren und nur die Verstümmelung beybehalten hat.

Ich will die Protocolle, in welchen unser Arcagnuolo erscheint, theils abgekürzt und theils in ihrer ganzen Länge mittheilen, **) sowohl weil sie die damals bey großen Bauwerken übliche Geschäftsführung versinnlichen, als auch, weil sie ins Licht stellen, wie wenig man bisher bemüht gewesen, die neuere Kunsthistorie umständlich zu begründen. Denn sicher benutzte unter so vielen Gelehrten, welche seit Vasari kunsthistorische Forschungen angestellt haben, kein einziger das bequeme und zugängliche Archiv der florentinischen Domver-

*) Decen. VI. s. 2. p. 64.

**) S. Belege, No. I.

waltung, weil man sonst diese breiten Protocolle nicht hätte so ganz übersehen können, welche die Ableitungen des Baldinucci aufheben und ganz überflüssig machen, ihrer, wie bisher in allen Kunstbüchern geschehen, *) billigend oder verwerfend zu erwähnen. Wie Della Valle das Domarchiv zu Siena, welches er nie mit eigenen Augen angesehn, so citirte auch Baldinucci (in der Folge auch Richa) hie und da einige der Bücher des florentinischen, wenn ich nicht irre, an einer Stelle sogar dasselbe, welches ihn, hätte er selbst, oder sein Beauftragter das Buch nur ganz durchlesen wollen, alles unnützen Kopfbrechens über den Namen Orcagna würde überhoben haben. Auf diese Veranlassung bemerke ich, daß bey urkundlichen Forschungen aller Art ein bloßes Blättern und verstreutes Nachsuchen nur etwa dahin führt, den Leser zu verblenden; daß man nach Maßgabe des Gegenstandes der Untersuchung Classe für Classe, Blatt für Blatt, die Feder stets in der Hand durchgehen muß, um sich selbst und Anderen die Zuversicht zu schaffen, daß man alles Vorhandene erschöpft habe. Sollte die neuere Kunstgeschichte jemals aus dem Novellenhaften und Halbwahren, welches ihr Stifter derselben mitgetheilt, zu geschichtlicher Aechtheit und Würde sich erheben wollen, so dürften Viele gemeinschaftlich daran arbeiten und alle erreichbare Archive, deren in Italien unermeßlich viele, Schritt für Schritt durchgehen und bey diesem Geschäfte sich gegenseitig die Hand reichen. Doch wird Solches nicht sobald geschehen, da es leichter, vielleicht auch belohnender ist, den Vasari und andere noch Neuere als Quellen anzusehn und

*) Noch in Nicolini's Elogio d'Orgagna, welches vor wenigen Jahren ausgegeben worden.

ohne Bedenklichkeiten sie abzuschreiben. Aus der Störung die ich in dieses behagliche Geschäft gebracht, erkläre ich mir die verdeckten Angriffe auf Quellenstudien, deren einige Kunstscribenten mich neuerlich gewürdigt haben.

Sieneser.

Simone di Martino und Lippo di Memmo.

Das Beyspiel des Giotto, wenn nicht wahrscheinlicher ein allgemeiner Hang damaliger Zeitgenossen, lenkte auch die sienesische Schule, wenigstens ihre bekanntesten Meister, von der Nachbildung und Vervollkommnung altchristlicher Typen zur Beschauung und mehrseitigen Auffassung des Lebens hinüber. Die Verehrung des heiligen Franz, seiner berühmteren Genossen und anderer gleich neuer Heiligen führte, da ihre Lebensereignisse so frisch und noch umständlich bekannt waren, nothwendig zur vielseitigsten Auffassung menschlicher Verhältnisse, welche selbst die Lebenssitten der Ungläubigen nicht ausschlossen, insofern solche die Macht und Wunderkraft des Glaubens gelegentlich erprobt hatten.

Dieser neuen Richtung brach unter den Sienesern unser Simon die Bahn, wie Giotto unter den Florentinern. Vasari macht ihn indeß zu einem Schüler des letzten, was die Sieneser mit allem Rechte abgelehnt haben. Was ihn auch dazu bestimmen mochte, so war es doch gewiß nicht jene Handschrift des Lorenzo Ghiberti, welcher seine Nachrichten von Simons Werken mit folgenden Worten anhebt: „Meister Simon war ein sehr ausgezeichneter Maler; die sienesischen Künstler halten ihn für den Besten ihrer Schule; mir schien

Ambruogio Lorenzetti kunstreicher zu seyn, als alle übrigen." Da er nun überhaupt, wie ich bereits erinnert habe, *) die sienesische und florentinische Schule als völlig getrennt und jede für sich betrachtete, so hielt er den Simon, dessen Meister er nicht nennt, sicher für einen Sprößling der sienesischen, um so mehr, da er von den Florentinern, Stefano, Maso, Taddeo, jedesmal anzeigt, daß sie bey Giotto gelernt haben. Die Eigenthümlichkeit der sienesischen Schule, welche während des vierzehnten Jahrhundertes noch immer sehr Vieles aus der griechischen Malart beybehalten hat, in welcher bis auf Taddeo di Bartolo und später die Charaktere und Darstellungen der neugriechischen Malerey nie so ganz in Vergessenheit gekommen sind, mußte dem künstlerischen Scharfblick des Ghiberti auffallen, zumal da es ihm, der eine längere Zeit in Siena gearbeitet hatte, nicht an Lust, Zeit und Gelegenheit gefehlt, beide Schulen gegenseitig zu vergleichen. Zudem behauptete Siena, wiewohl schon im Sinken, doch zu Ghiberti's Zeit noch immer eine selbstständige, Achtung gebietende Stellung, weßhalb es diesem nicht, wie späterhin dem Vasari, in den Sinn kam, die ganze, höchst eigenthümliche und, wie wir gesehn haben, uralte Schule den Florentinern gleichsam unterzustecken. Auch Petrarca betrachtete den Simon als einen selbstständigen Meister, wie theils aus den beiden Gedichten erhellt, deren erstes meisterlich in unsere Sprache übertragen worden, theils auch aus einem seiner Briefe, **) wo er ihn dem Giotto gleichstellt und beide gemeinschaftlich für

*) S. Abhdl. VIII.

**) Vasari bedient sich in seinem Leben Giotto's der eigenen Worte des Petrarca, ohne sie in obiger Beziehung hinreichend zu wägen.

die grössesten Maler erklärt, welche ihm bekannt geworden; was übrigens ihre Zeitgenossen nicht betheiligt, da Petrarca durch seine äussere Lage verhindert wurde, alle Fortschritte und Leistungen der toscanischen Künstler seiner Zeit zu sehn und gegenseitig zu vergleichen. Endlich war Simon kein Nachfolger, sondern ein Zeitgenosse des Giotto; denn er starb bald nach ihm im Jahre 1344., *) und beschloss sein Leben sicher nicht in der ersten Blüthe der Jahre, da er zahlreiche und grosse Werke vollbracht hat, selbst, wenn ein Theil dessen, so Vasari ihm beygemessen, wie ich fürchte, von anderer Hand gemalt seyn sollte.

Indess hatte Vasari das Leben dieses Künstlers überhaupt mit besonderer Nachlässigkeit vorgearbeitet; nicht einmal seinen Namen hatte er recht erkundet, was doch nicht so gar schwierig war, da Simon sich verschiedentlich unter seinen Werken genannt hat und zudem in den sienesischen Archiven nicht selten vorkommt. Vielleicht hatte Vasari irgend eine der Tafeln gesehn, welche Simon mit seinem Gehülfen Lippo di Memmo gemeinschaftlich gemalt und bezeichnet hat, die Inschrift aber nur flüchtig gelesen und nicht an der Stelle aufgezeichnet; oder es verleitete ihn die mehrberührte Abschrift der Bemerkungen des Ghiberti, welche an dieser Stelle zweifelhaft ist, **) jene Maler für Brüder, also für Söhne eines

*) S. Della Valle, in der sienesischen Ausgabe des Vasari, To. II. p. 215. Ich habe der Quellen, auf welche er sich bezieht, nicht habhaft werden können. Doch fand ich im Archiv der Riformagioni in einem Auszuge des libro nero da 1336. = 1596., der Sacristey der Kirche s. Domenico zu Siena, desselben, auf welches DV. sich bezieht: 1344. Maestro Simone di Martino pittore. 4. Aug. Also wird jene Angabe im Ganzen richtig seyn.

**) Cod. s. c. fo. 9. a tergo. — Lavorò con esso (Simone)

Vaters zu halten. Indeß, wie es immer gekommen seyn möge, so ist es doch unter allen Umständen falsch, wenn er uns versichert, daß unter den Tafeln des Simon geschrieben stehe:

Simonis Memmi Senensis opus.

Denn es sind noch immer einige Gemälde mit der Aufschrift dieses Künstlers vorhanden, welche bey Della Valle einzusehen, unter denen die Verkündigte, welche Lanzi ihres urkundlichen Werthes willen in die florentinische Gallerie befördert hat, besonders geeignet ist, die Frage ganz zu beseitigen. Auf dem Sockel dieses Bildes lieset man:

SIMON. MARTINI. ET. LIPPVS. MEMMI. DE. SENIS. ME. PINCXERVNT. ANNO. DOMINI. MCCCXXXII. oder XXXIII.; denn diese letzte Ziffer ist verstümmelt. *)

Unter keinem anderen Namen findet er sich in den sienesischen Archiven, aus denen ich einige theils minder beachtete Stellen, der Bestärkung wegen, unter die Belege dieser Abhandlung aufnehme. **)

In jener Wiederherstellung der Madonna des großen Saales im öffentlichen Palaste zu Siena unterscheidet man

maestro Filippo. Dicono ch'esso fu suo disce fratello. — Man sieht, daß Ghiberti in der Urschrift zwischen discepolo und fratello geschwankt, daß erst der Abschreiber sich für fratello entschieden hatte.

*) Wenn diese Tafel dieselbe ist, deren DV. in seiner Ausg. des Vasari To. II. p. 205. erwähnt, so würde er die daran befindliche Aufschrift nicht aufmerksam genug gelesen haben. Er setzt das Jahr vorauf, und für pinxerunt, direxerunt; beides ist auf Bildern dieser Epoche zu ungewöhnlich, um wahrscheinlich zu seyn.

**) S. Belege, II.

noch immer die Hand des Simon sowohl von den älteren Theilen, als von noch späteren Ausbesserungen. Am unteren Rande des Gemäldes befinden sich Reste von verschiedenen, nicht zusammengehörenden Inschriften. Die erste sagt:

Mille trecento quindici vo ..... etc.

Die andere, tiefer belegene:

S ... A MAN DI SYMONE ....

Hier, wie in jener Verkündigten der florentinischen Gallerie, welche leider vor ihrer Aufstellung mit Ungeschick gereinigt und nachgebessert worden, zeigt Simon einen feinen und emsigen Pinsel, welcher a tempera durch viele Lagen sich durchkreuzender Striche, a fresco durch zierlichen Auftrag, seinen Formen Beendigung zu geben sucht, also von der flüssigen, verwaschenden Behandlung des Giotto weit genug abweicht. Allein auch in der Auffassung der Formen und Verhältnisse, wie in der Manier der Anordnung unterscheidet er sich von seinem großen Zeitgenossen. Denn es sind die Verhältnisse des Simon ungleich willkührlicher und gehen, vornehmlich bey verkürzten Gestalten, gar sehr ins Lange; und die Gesichtsformen unterscheiden sich von den giottesken durch größere Fülle und Rundlichkeit der Backen, bey feinen sehr verlängerten Nasen und rundlicheren Umrissen der Augenlieder, welche übrigens gleich denen des Giotto meistens beynahe geschlossen sind.

Diese Merkzeichen fehlen verschiedenen Werken, welche Vasari dem Simon beylegt, namentlich den bekannten Mauergemälden der spanischen Kappelle im Kloster sta Maria novella zu Florenz. Lorenzo Ghiberti, welcher die sienesischen Arbeiten des Simon genau betrachtet hatte und ziemlich umständlich beschreibt, meldet mit keiner Zeile, daß Simon zu Florenz und

in

in dieser Kappelle gemalt habe, was allerdings befremdend ist. Denn es lag ihm nahe, hier ein so großes, in Hinsicht auf Umfang und Reichhaltigkeit jene sienesischen Gemälde weit übertreffendes Werk anzuführen, wenn er es überall für die Arbeit unseres Meisters hielt. Da es demnach höchst wahrscheinlich zu Anfang des funfzehnten Jahrhundertes für die Arbeit irgend eines anderen, gleich so vielen alten, gegenwärtig unbekannten *) Malers galt; da Vasari hier schwerlich urkundlichen Nachrichten folgte, welche den Klosterkirchen, was ihre Kunstwerke betrifft, zu fehlen pflegen: so dürfte seine Angabe auf einer bloßen Vermuthung beruhen, welche das minder florentinische Ansehn jener Malereyen mag hervorgerufen haben. Mir scheint dieser Maler derselbe zu seyn, der in der Kappelle der Sacristey in sta Croce die linke Seitenwand mit einigen Festlichkeiten aus der Legende der Jungfrau bemalt hat, welche Vasari für Arbeiten des Taddeo ausgiebt. Gewiß sind sie mit einer größeren Fertigkeit und minder emsig al fresco **)

---

*) Wer die Urkunden der Kunstgeschichte des dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundertes eingesehn, weiß, welche Fülle von ganz unbekannten Künstlern daraus hervortritt. Wenn wir die berühmtesten ausnehmen, so folgte Vasari bey den übrigen dem bloßen Zufall, der ihm oft die minder bedeutenden entgegenführte, bessere verhehlte.

**) Fiorillo verwirft diesen Ausdruck und will, daß die Form, a fresco, welche von den neueren italienischen Schriftstellern vorgezogen wird, die einzig richtige sey. — Vasari indeß, den man für einen teste di lingua hält, sagt abwechselnd: al fresco, sul fresco, in fresco, wobey immer, muro, zu suppliren ist. A fresco, hingegen scheint sich nur auf die Handlung des Malens zu beziehn, nicht auf die Beschaffenheit der Mauer, auf welcher gemalt wird, welche doch eigentlich in dieser Manier das Entscheidende ist. Ich fürchte daher, daß die modernen italienischen Schriftsteller hier

gemalt, als man überhaupt von einem Künstler voraussetzen darf, welcher seine thätige Laufbahn schon im Jahre 1344 beschlossen hat.

Erwägen wir, daß Alles, was Simon für den Hof zu Avignon gemalt hat, längst untergegangen, oder doch verschollen ist; daß auch zu Siena der größere Theil der Arbeiten, welche wir aus dem Ghiberti oder aus alten Contracten und Zahlungen kennen, nicht mehr vorhanden oder doch ungemein beschädigt ist: so werden wir uns bescheiden müssen, aus einigen wenigen beglaubigten Werken seine Manier und Formengebung zu beurtheilen, ohne den ganzen Umfang seines Geistes ermessen zu wollen. Und ich würde nicht gewagt haben, ihn nach so geringen Proben seines Talentes, als mir bekannt geworden, zu den Künstlern zu zählen, welche, gleich dem Giotto, der Beobachtung und Nachbildung des Lebens sich hingegeben, wenn nicht die bekanntesten Sonette des Petrarca bewiesen, daß er bereits versucht, Bildnisse zu zeichnen oder zu malen, welche wenigstens einem schwärmerischen Verliebten genügen konnten. *)

---

entweder in einen Gallicism verfallen sind, oder einen Kunstausdruck der Manieristen mißverstanden haben, welche wohl einmal ihr keck und frischweg in Oel malen, Frescomalerey und Malerey a fresco genannt haben.

*) Petrarca Son. cit. — Della Valle (lettere Sen. To. II. und sto. del Duomo d'Orvieto) hat über Simon und Lippo viel damals noch Unbekanntes, oder minder Beachtetes zusammengestellt, was meist die Probe hält. Auch Lanzi (sto. pitt. scuola Sen. Ep. 1.) hat einiges Neue, namentlich die Nachweisung einer Miniatur des Simon in einem Codex der Ambrosiana zu Mayland, welcher dem Petrarca gehört haben soll. Aus seiner Schule stammt vielleicht jener treffliche Miniaturmaler, welcher zu Siena

Ambruogio und Pietro di Lorenzo oder di Lorenzetto.

Diese Künstler, deren Vater in den Urkunden und Aufschriften bald Lorenzo, bald wiederum Lorenzetto genannt wird, waren dem Ansehn nach Brüder. *) Vasari hat aus Unkunde der Sitten jener Zeit, in welcher die Geschlechtsnamen noch selten und nur in den größeren Familien üblich waren, das

im, Arch. delle Riformagioni, das Frontispiz des: Caleffo dell' assunta, groß Fo., mit einer Aufnahme der Madonna in den Himmel geziert hat; er zeichnete sich darauf: Nicholaus ser sozi me pinxit. Die Abschriften dieses Buches sind im Jahre 1335. gemacht, also trifft diese Miniatur mit dem männlichen Alter Meister Simons zusammen. — Die Madonna in weißem, goldgeblümten Gewande, eben wie sie in dieser Darstellung auch bey späteren Sienesern vorzukommen pflegt. Die singenden Engel, welche an Lippo Memmi erinnern, sind besonders schön und schwebend; die Köpfe ausgebildeter als man erwarten sollte. In diesem Archiv giebt es andere Miniaturen von Werth. — Uebrigens ist dem Lanzi und neueren nicht zuzugeben, daß jene Relief-Bildnisse der Laura im Geschmacke des funfzehnten Jahrhundertes ächt seyen, welche bisweilen, ich errathe nicht aus welchem anderen Grunde, als dem des Betruges, mit dem Namen unseres Künstlers bezeichnet worden sind. Raccolta di lettere sulla pitt. scult. ed Architettura, To. V. Lettera LXIII. (Ed. Ro. 1766. p. 141.) erwiedert der Marchese von Mantua dem bekannten Pietro Aretino: Alla parte, che scrivete di Madonna Laura, dicovi ch' ho fatto vedere, se qui in casa ve n'é alcuno, e finora non se n'é trovato. Se vorrò quello, che avete voi, ve ne darò aviso. — Mantuae 1. Jun. 1529. Es scheint demnach, daß solche Bildnisse der Laura schon damals in den italienischen Gemäldesammlungen eine Rubrik bildeten, welche man ausfüllen mußte.

*) In einer Aufschrift am Spital zu Siena war vormals nach Pecci, einem achtenswerthen Sammler örtlicher Merkwürdigkeiten, zu lesen: hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius ejus frater 1330.

Diminutiv Lorenzetto für einen Geschlechtsnamen gehalten, den er indeß nur dem Ambruogio beylegt. Für den Pietro hat er anderweitig gesorgt und ihn Laurati genannt; ein Name, der seine Entstehung wahrscheinlich irgend einer falsch gelesenen Aufschrift verdankt. Indeß ist Alles, was man in dieser Beziehung dem Vasari einwenden könnte, längst schon in größter Breite erörtert worden. *)

Von den Werken der beiden Lorenzetti haben sich verschiedene bis auf unsere Tage in gutem Stande erhalten; doch ist leider eben das Hauptwerk des Ambruogio untergegangen, welches dem Ghiberti zu einer längeren Beschreibung Stoff gab, ihn zu größerer Lebhaftigkeit hinriß, als ihm gewöhnlich war. Ich will versuchen diese Stelle, welche Vasari zwar benutzt, doch sehr abgekürzt hat, in ihrer eigenthümlichen Manier zu übertragen, weil sie mehr, als irgend anderes dienet, ins Licht zu setzen, daß die Maler des vierzehnten Jahrhundertes von ihren Vorgängern vornehmlich eben durch größere Objectivität sich unterscheiden.

„Die Stadt Siena, hebt Ghiberti an **), besaß höchst ausgezeichnete und kunstreiche Meister, unter diesen den Ambruogio Lorenzetti, einen vielgerühmten und höchst eigenthümlichen Maler, welcher, da er der Erfindung sehr mächtig war, sehr viele Werke vollendet hat. Unter anderen malte er bey den Minoriten (zu Siena) eine sehr große, trefflich beendigte historische Darstellung, welche die ganze Wand eines Klosterhofes einnimmt. Hierin sieht man, wie ein Jüngling bey

---

*) S. Della Valle, P. G., Lettere Senesi. Lanzi, sto. pitt. scuola Sen. Ep. I.

**) Cod. s. cit. fo. 8. a tergo und fo. 9.

sich beschließet, Mönch zu werden, und darauf eingekleidet wird. Ferner, wie derselbe, schon in den Orden eingetreten, nebst anderen Brüdern desselben mit größter Inbrunst um die Gunst flehet, nach Asien überzugehen, um den Saracenen den christlichen Glauben zu predigen. Ferner, wie sie abreisen und zum Sultan kommen, die christliche Lehre zu verkünden, worauf dieser sogleich befiehlt, sie an eine Säule zu binden und auszupeitschen. Dort sieht man, wie zwey Schergen sie gehauen haben und nun mit den Ruthen in der Hand, nachdem zwey andere sie abgelöset, sich ausruhen. Ihre Hüte triefen von Schweiß und sie scheinen so ermüdet und athemlos zu seyn, daß es ein Wunder ist, zu sehen, wie der Meister Alles so kunstreich habe ausdrücken können. Umher steht das schaulustige Volk, die Augen fest auf die entkleideten Mönche geheftet; der Sultan aber sitzt auf maurische Weise; und wenn man die mannichfaltigen Gebehrden und Bekleidungen ansieht, so scheint es einem, als wenn die Figuren wirklich lebten.

Ferner sieht man, wie der Sultan das Urtheil spricht, sie an einem Baume aufzuknüpfen; wie sie an einem Baume aufgehängt werden, und wie das gaffende Volk den aufgehängten Mönch ganz offenbar reden und predigen hört. Darauf, wie der Sultan befiehlt, daß man sie enthaupte. Da, wo sie enthauptet werden, sieht man eine große Menge Menschen zu Fuß und zu Pferd, welche zusehen; den Scharfrichter mit gewaffneter Begleitung und Weiber und Männer umher. Und nachdem die Mönche enthauptet sind, erhebt sich ein düsteres Ungewitter mit Donner, Blitz, Hagel und Erdbeben, welches Alles so wohl ausgedrückt ist, daß man den Einsturz des Himmels und der Erde befürchten sollte. Alle haben das

Ansehn, mit großer Besorgniß sich zu decken; man sieht Weiber und Männer sich niederwerfen, und ihre Gewande über den Kopf ziehen, und die Bewaffneten ihre Schilder über den Kopf halten, auf denen der Hagel sich sammelt, welcher mit mächtiger Sturmesgewalt auf den Schildern zu prasseln scheint. Auch sieht man die Bäume sich zur Erde neigen, und einige sich spalten, und Jeden glaubt man fliehen zu sehen. Auch sieht man, wie dem Scharfrichter sein Pferd stürzt und ihn im Fallen erschlägt; und dieser Wunder willen ließ sich vieles Volk taufen. Als eine Malerey betrachtet,*) fügt Ghiberti hinzu, scheint mir diese Darstellung wahrhaft bewundernswerth zu seyn."

Ein anderes, der Richtung nach, dem beschriebenen nahe verwandtes Mauergemälde an einer Seitenwand der Sala delle balestre, im öffentlichen Palaste zu Siena, bestätigt das günstige Urtheil des Ghiberti, indem es auch unseren, in Bezug auf sinnliche Wahrscheinlichkeit verwöhnteren Augen viel Leben und Ausdruck zu besitzen scheint. Der Künstler hat darin das städtische und ländliche Leben schildern wollen; die Hälfte des Bildes nimmt eine innere Ansicht der malerischen Stadt Siena ein, in welcher die Gebäude gut charakterisirt, die Straßen und Plätze mit lebendigen Figuren erfüllt sind. Einige betreiben ihr Gewerbe; doch an einer freyeren Stelle tanzen einige Mädchen nach der Handtrommel, in denen der Künstler sein Bestes versucht und viel Anmuth der Miene und Bewegung ausgedrückt hat. Tänze auf offener Gasse gehören

---

*) „— Per una storia picta mi pare una maravigliosa cosa." — Ich denke, daß er ausdrücken wollte: f ü r e i n e N a c h a h m u n g, w e l c h e n i c h t d a s W i r k l i c h e s e l b s t i s t, scheint ꝛc. ꝛc.

zu den Sitten jener Zeit; da sie Gedränge und gegenseitige Beleidigungen der Schaulustigen veranlaßten, haben sie verschiedentlich zu blutigen Partheykämpfen die Loosung gegeben. Außerhalb des Thores sieht man eine reich angebaute Landschaft und Ritter und Damen zu Pferde, welche aufs Land, oder auf die Jagd gehn. Obwohl dieser Theil des Gemäldes etwas leer und die Landschaft minder gelungen ist, als die Ansicht der Stadt, so verdient sie doch um so mehr Aufmerksamkeit, als sie zu den frühesten Versuchen gehört, Feld und Wald und Anbau darzustellen; welche Dinge die meisten Maler dieser Zeit durch übereinkömmliche Zeichen anzudeuten pflegten. *)

Die anderen Wände dieses Saales enthalten allegorische Malereyen, deren Gegenstand und Zusammenhang gegenwärtig nur an der einen, dem Fenster gegenüberliegenden, zu erkennen ist, da die übrigen beynahe zerstört sind. Allein auch die erhaltene bedurfte, gleich den meisten künstlerischen Andeutungen des Begriffes, der Erklärung durch Wort und Schrift, weßhalb der Künstler folgende Verse an den Rand des Gemäldes setzte:

Questa santa virtù la, dove regge,
Induce ad unità li animi molti.
Et questi acciò ricіolti
Un ben comun per lor signor si fanno.

---

*) Ghiberti (cod. cit.) sagt von diesen Malereyen: im öffentlichen Palaste zu Siena malte er den Krieg und den Frieden und das, was zum Frieden gehört, nämlich, wie der Handel mit aller Sicherheit geführt wird. Auch ist die gehörige Anstrengung (storsioni) in den Schlachten. Die letzten sind nicht mehr erkennbar.

Lo qual per governar suo stato elegge,
Di non tener giammai gli occhj involti
Da lo splendor de' volti
De le virtù, che 'ntorno a lui si stanno.

Per questo con triunfo alui si danno
Censi, tributi e Signorie di terre;
Per questo senza guerre
Seguita poi ogni civile eletto,
Utile, necessario e di diletto.

Die verschiedenen politischen Tugenden sind jedesmal in einer weiblichen Figur personificirt, welche mit einander auf einer langen mit hoher Lehne versehenen Bank vertheilt sind, zu deren Ende ein höherer Sitz sich erhebt, auf welchem eine männliche Figur in kaiserlichem Ornate, und oberhalb derselben einige fliegende Genien, nach den Beyschriften, Glaube, Liebe, Hoffnung. Die weiblichen Personificationen erklären die Beyschriften: pax, fortitudo, prudentia, magnificentia, temperantia, justitia. Zu den Füßen des Fürsten zwey Genien und in einigem Abstande eine große Menge nach dem Throne aufblickender Bürger.

Die darauf folgende Allegorie ist durch Beschädigung undeutlich geworden. In der Höhe schwebt eine weibliche Figur mit der Ueberschrift: sapientia; sie hält eine Wage über dem Haupte einer anderen, welche die Hände ausbreitet; im Felde

diligite . . . . . judicatis.

Unter diese Figur sitzt eine dritte weibliche Gestalt, deren Gesichtszüge schön, deren Haupt sehr anmuthvoll bewegt ist. Ich vermuthe, daß Ambruogio dieselbe aus Büchergemälden entlehnt hat, welche im Mittelalter so viel Antikes bis auf

sehr neue Zeit hinab fortgepflanzt haben. Auch die übrigen Personificationen, besonders der Friede, (eine bequem hingelehnte Figur in weißem, ungegürtetem, faltenreichem Gewande, welche in der rechten einen Kranz und Oelzweig hält) dürften ursprünglich antik seyn. Hingegen gehört die etwas unregelmäßige Anordnung, die Zeichnung der Geräthe, wie endlich auch die Gestalt des Herrschers ganz der Zeit und Erfindung des Künstlers, welcher am Saume dieses Bildes seinen Namen angebracht hat, wie folgt:

AMBROSIUS LAURENTII DE SENIS HIC PINXIT UTRINQUE.

Ich bringe in Erinnerung, daß diese Mauergemälde auf wohlgeglättetem Gypsgrunde a tempera gemalt sind, wie an den Stellen, wo die Farbe durch wiederholtes Herabfegen des Staubes abgeblättert worden, ganz deutlich am Tage liegt. — Vielleicht dient es Einigen zur Beruhigung, zu erfahren, wann diese Gemälde vollbracht und wie sie belohnt worden; hier sind die Zahlungen, welche sich noch vorfinden *).

Obwöhl nicht ausdrücklich angegeben ist, welche Arbeit jedesmal bezahlt worden; so vermuthe ich doch aus dem Belaufe der Summe, daß die Posten von zehn Goldgulden, welche dem Künstler in den Jahren 1337. und 1338. von Zeit zu Zeit bezahlt worden, das oben beschriebene Gemach angehn, als die größeste unter den Arbeiten welche Ambruogio in diesem Palaste beendigt hat.

Von den verschiedenen Tafeln unseres Meisters, deren Ghiberti mit Lob erwähnt, erhielt sich zu Siena, so weit meine Kunde reicht, nur eine einzige sehr verstümmelte, in einem

---

*) S. Belege. III.

Raume der Armenschule (scuole regie). Das Hauptbild enthält die Vorstellung im Tempel; die Weiber, welche die Jungfrau umgeben, besonders die Prophetin, sind vortrefflich. Die Aufschrift:

AMBROSIUS. LAURENTII. DE. SENIS. FECIT. HOC. OPUS. ANNO. DOMINI. MCCC. XLII.

Eine Altarstaffel mit allegorischer Darstellung des Weltgerichtes, auf der Treppe desselben Gebäudes, ist offenbar ein Bruchstück desselben Bildes *).

Den Bruder des Ambruogio, Pietro di Lorenzo, scheint Ghiberti ganz übersehen und seine Arbeiten mit denen des ersten vermengt zu haben. Wenigstens dürfte die Tafel, welche gegenwärtig in einem Seitengemache der Sacristey des Domes zu Siena (stanza del pilone) aufgehängt ist, zu jenen dreyen gehören, welche Ghiberti dem Ambruogio di Lorenzetto beymißt. Indeß lies't man am Sockel dieses Gemäldes:

PETRUS. LAURENTII. DE. SENIS. ME. PINXIT. A. M. CCC. XLII.

Dieses Gemälde verdient um so mehr beachtet zu werden, weil es das einzige beurkundete Werk dieses Meisters ist, welches so weit meine Kunde reicht, in Toscana sich erhalten hat. Der Gegenstand scheint mir aus dem Leben des Täufers entnommen zu seyn; das mittlere Bild enthält eine Wochenstube, in welcher eine Menge naiver, aus dem Familienleben jener Zeit aufgegriffener Züge verstreut sind. Die Weiber, der Schnitt ihrer Köpfe, selbst die Bekleidung und der Kopfputz

*) Angeblich ist dieses Bild aus san Niccolo in Sasso dahin versetzt worden. Doch vermuthe ich, daß solches zu den Tafeln im Dome gehört, deren Ghiberti erwähnt.

erinnert durchhin an jene Malerey des Ambrosius im öffentlichen Palaste; auch unter den beiden zuletzt angeführten Tafeln bestehet die größte Aehnlichkeit der Auffassung und der Manier.

Bey so viel äußerer Aehnlichkeit wage ich nicht, mich zu bestimmen, ob der eine, oder der andere, oder vielleicht beide gemeinschaftlich im campo santo zu Pisa jenes große Feld voll Einsiedler gemalt haben, welches Vasari dem Pietro beymißt. Ohnehin gehört die Erfindung, weder dem einen, noch dem anderen, da Alles auf das genaueste der neugriechischen Darstellung dieser Aufgabe nachgebildet ist.

Vasari rühmt bey Erwähnung eines, wahrscheinlich verschollenen Bildes des Pietro, vielleicht desselben, an welchem er selbst, oder einer seiner Berichtgeber fälschlich, Petrus Laurati de Senis, gelesen *), im Vorübergehen die kleinen Figuren auf dessen Staffel, was in neueren Zeiten veranlaßt hat, dem wackeren, naiven, anmuthigen, lieblich beendigenden Künstler eine Menge häßlicher kleiner Tafeln anderer Sieneser,

---

*) Oder es verleitete ihn die Aufschrift einer hübschen Tafel der Madonna mit vier Heiligen und kleineren Nebenwerken in der Pfarrkirche von Arezzo, wo:

PETRUS LAUREATI HANC PINXIT. DEXTRA SENENSIS.

Doch ist diese Zeile, welcher das Jahr, ja selbst der Raum dafür fehlet, schon deßhalb verdächtig, weil sie wie in einen, nicht vorbedachten, nur zufällig vorhandenen Raum eingezwängt zu seyn scheint und ungleich gezierter ist, als solche Aufschriften gemeiniglich zu seyn pflegen. Da sie nun zudem mit den Urkunden und Aufschriften des Künstlers, welche in dessen Vaterstadt sich vorfinden, ganz unvereinbar ist: so ergiebt sich, daß sie nachgetragen und untergeschoben worden; des Andenkens willen, oder als Ersatz der ursprünglichen, welche man mit dem Sockel zugleich entfernt haben möchte, da es häufig vorkommt, daß alte Bilder neu eingerahmt worden, wie jener Giotto in sta Croce zu Florenz.

des Lorenzo di Pietro und Giovanni di Paolo beyzulegen; zweyer Maler, welche um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes gearbeitet haben. Ich warne daher reisende Kunstfreunde, die Manier und Eigenthümlichkeit des Pietro di Lorenzetto nicht etwa nach solchen untergeschobenen Probestücken zu beurtheilen, welche zu Siena sogar in die öffentliche Gallerie sich eingeschlichen haben, wo eine Altarstaffel mit dem Weltgerichte fälschlich dem Ambruogio beygemessen wird, und rathe, vielmehr zu jenem Gemälde des Domes sich zu wenden, welches sie bald überzeugen wird, daß jene geistlosen, dürren und grauenhaften Erzeugnisse, welche zudem den Stempel späterer Zeit tragen, des Pietro völlig unwürdig sind.

In den noch vorhandenen Büchern des Archives der Biccherna erscheint der Name des Pietro eben so selten, als jener seines Bruders häufig darin wiederholt wird. Ich fand ihn nur in den Einnahmen, wo er ein Geringes für die Erlaubniß bezahlt, Waffen zu tragen, oder ein Wappen zu führen.

B. To. 116. anno 1337. fo. 67. a tergo.

Lunedi tre di novenbre.

Anco dal maestro petro Lorenzetti per licenza d'arme senza Tavolaccio.

I. lib. XI. soldi. IX. den.

Hingegen begegnete ich einem Beschlusse der Regierung, den ich aufführen will, weil er das Ansehn unseres Meisters und den Geldwerth seiner Arbeiten in ein sehr günstiges Licht stellt *).

---

*) S. Belege. IV.

Barna.

Vasari nennt unseren Künstler Berna, und Lanzi (sienesische Schule I.) erklärt diesen Namen für eine Abkürzung aus Bernardo. Indeß halte ich mich, da der sienesische Dialect geneigt ist, das E in das lautere A umzuwandeln, da jener Name wahrscheinlicher aus einem anderen Taufnamen, z. B. aus dem ebenfalls gewöhnlichen Barnaba verstümmelt ist, an die Schreibart des Ghiberti *). Dieser sagt im Verlauf seiner Nachrichten von sienesischen Künstlern: „Es malte zu Florenz ein Meister, Namens Barna, welcher vor vielen anderen den Vorzug verdient, zwey Kappellen in s. Agostino, worin viele Geschichten, unter anderen, wie ein junger Mann in Begleitung eines Mönches, der ihm zuspricht, zur Richtstätte geführt wird; in dieser Figur ist die Todesfurcht vortrefflich ausgedrückt. In san Gimignano (einem Städtchen zur Rechten der Straße von Florenz nach Siena) malte er viele Geschichten aus dem alten Testament; auch zu Cortona giebt es viele Arbeiten von seiner Hand." — Die Malerey an den Wänden der Hauptkirche zu san Gimignano ist noch vorhanden.

In dieser Kirche sind, zur Rechten, Begebenheiten aus dem Leben Christi, zur Linken, jene Geschichten des alten Bundes gemalt, welche Ghiberti dem Barna beylegt. Vasari hingegen

---

*) Archiv. delle Rif. di Siena. Consilia Campanae, To. CCXIV. fo. 113. a tergo. anno 1421. XIX. mensis Aprilis. Extractio dominorum priorum. Barna Bartoli domini Laurentii. Also war dieser Name in Siena, aber auch in Florenz gebräuchlich. Archiv. dell' opera del Duomo di Fir. Libro Ricordanze 1354. fo. 9. 1362. — Barna olim Batis provisor etc. operis S. Reparate etc.

las*), unter den Geschichten des alten Testamentes die Aufschrift:

A. D. 1356. Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit.

welche verwischt seyn muß, da ich sie nirgend habe entdecken können. In dem Archive der Kirche welches ich nicht einzusehen Gelegenheit gefunden, dürften leicht einige diese Gemälde angehende Vereinigungen und Zahlungen vorhanden seyn, aus welchen die Richtigkeit der einen oder der anderen Angabe zu erweisen wäre. Indeß spricht die Wahrscheinlichkeit und das äußere Ansehn dieses Mal für den Vasari.

Die Malereyen zur Linken sind nämlich in der Ausführung ungleich unvollkommener, als die gegenüberstehenden, und, ohne verwerflich zu seyn, doch so schwach, daß sie nicht wohl einem Meister beyzumessen sind, den Ghiberti hervorhebt. Auch glaubt man in ihrer lobenswerthen Simplicität, in ihren zum Schönen sich hinneigenden Gesichtsbildungen die Grundzüge der Manier und Richtung des Taddeo di Bartolo zu erkennen, welcher doch wohl aus der Schule seines Vaters hervorgegangen ist. Hingegen macht sich die Malerey zur Rechten sehr stattlich; die Pharisäer, die Handlanger in der Gefangennehmung, und andere Nebenfiguren sind lebendig, und besonders in der Bestechung des Judas äußerst scharf bezeichnet, was mit dem Beyspiele übereintrifft, durch welches Ghiberti in der angezogenen Stelle unseren Künstler hat charakterisiren wollen. Es ist daher anzunehmen, daß Ghiberti sich zufällig in der Angabe des Gegenstandes versehen, und eigentlich die Wand zur Rechten habe bezeichnen wollen.

---

*) Vita di Taddeo di Bartolo.

Es ist nicht so unwichtig zu wissen, ob Barna die eine, oder die andere Seite dieser Kirche bemalt habe, denn wir sollen seine Eigenthümlichkeit aus dieser Probe kennen lernen, da seine übrigen Werke theils untergegangen, theils verschollen sind. Mögen wir nun das Wahrscheinlichere annehmen und, nach dem Vorgange des Vasari, die Leidensgeschichte, oder die Wand zur Rechten, für seine Arbeit erklären; oder auch unser Urtheil noch zurückhalten: so ergiebt sich doch unter allen Umständen aus diesen sicher sienesischen Malereyen, daß die Schule von Siena während des ganzen vierzehnten Jahrhundertes, wie sie immer gleichzeitig der Beobachtung des Lebens und der Auffassung des Mannichfaltigen sich hingegeben, doch immer noch viele, durch die neueren Griechen überlieferte, typische Charaktere und Zusammenstellungen beybehalten, deren Erfindung und Gestaltung ursprünglich den ältesten christlichen Künstlern angehört. Gewiß zeigte der Künstler, welcher diese Gemälde beendigte, daß er gleich sehr mit den Verhältnissen und Erscheinungen des Lebens und mit den Typen bekannt war, welche aus der griechischen Malerey in besonderer Fülle in die sienesische Schule übergegangen sind. In dem Abendmahl, um ein Beyspiel anzuführen, folgte er nicht jener Aufreihung der Apostel längs eines langen Tisches, welche die florentinische Schule aus alten barbarisch-italienischen Bildwerken entlehnt hat; vielmehr versammelte er, nach ungleich älteren Vorbildern, die Apostel rings um einen Tisch. Aber auch die Mängel der neugriechischen Manier, jene übergroße Länge und Gracilität der Figuren, jene fast gespenstische Feinheit der Gesichtszüge, finden sich hier wieder, obwohl, wie vorauszusetzen, überall mit Solchem vermischt und durchwirkt, was die Zeit hinzugebracht hatte.

Mit besonderem Gefühl ergriff der ältere Sohn des eben erwähnten Bartolo di Fredo eben nur den Geist und Sinn der überlieferten Kunstgebilde des höchsten christlichen Alterthumes, ohne sich an das Zufällige der Manier und anderer Aeußerlichkeiten zu binden, welche er auf die höhere Kunststufe seiner Zeit zu erheben trachtete. Das Gestirn der neueren Malerey leitete ihn, als er die Höhe seines Bestrebens erreicht hatte, nach Perugia, wo er Eindrücke bewirkt und zurückgelassen, welche in der umbrischen Schule während des funfzehnten Jahrhundertes nachgewirkt und durch das Mittelglied des Peter von Perugia die Seele Raphaels erreicht und befruchtet haben. Doch werde ich, um die Zeitfolge nicht ganz abzureißen, die bestimmtere Entwickelung dieser Andeutung noch aussetzen müssen, da ich vor der Hand verschiedenes, die Geschichte der Baukunst und Bildnerey Betreffende nachzuholen habe, welches, seiner Dürre ungeachtet, denen willkommen seyn dürfte, welche in dieser Gegend der Kunstgeschichte auf umständliche und sichere Kunde ausgehn; während andere, die äußere Abtheilung dieser Schrift benutzend, ohne Aufenthalt zur dreyzehnten Abhandlung übergehn wollen.

Urkundliche Belege.

I. Archagnuolo.

1. Archiv. dell' opera del Duomo di Firenze; aus einem gebundenen Buche, in schmalem Folio; es ist nicht numerirt, doch stehet auf der Vorseite des Pergamentbandes die Bezeichnung: Prestanze. 1355 — 1357.

Giovanni *)
Alesso
Rosso } di III. di Luglio 1357.

Perche Benci Cioni maestro appone al fondamento ed al partito preso delle colonne della chiesa, ebero preso di:

frate Jacopo Talenti frate Jacopo ser Lapini Neri di Fioravante	i quali furono a dare il consiglio e deliberarono il sopradetto partito
Andrea Archagniolo Giovanni di Lapo Ghini et Richardo di Franceschino	Giovanni dell' Antella Giorgio di Benci chamitj Biagio Guaschoni et Lando d'Antemo.

Pregharono il detto Benci Cioni maestro, che per tutto di domani avesse dare loro per iscritto quello che appone all' impresa fatta della chiesa et per diseg-namento come vuole rimanere.

2. Di V. di Luglio 1357.

— Messer frate aghostino Tinacci de' romitani veschovo di Narni et benedisse e sagrò una pietra

*) Diese sind die operarii, Bauherrn. Der vierte, Filippo Tolosini, war abwesend.

di marmo scholpitovi su una + et gli anni dni MCCCLVII. di V. di Luglio. Furonci colui suoi frati et chapellani et la sua famiglia et chominciossi nel nome di Dio etc. a fondare la prima cholonna del corpo della chiesa verso il campanile presente:

frate Jachopo Talenti
frate Francescho da Charmigniano } di santa Maria
frate Zanobi } novella
frate Paolo
frate Jachopo ser Lapini di san Marcho et uno compagno
Giovanni di Lapo Ghini maestro
Richardo di Franceschino degli Albizi
Andrea di Cione archagniolo dipintore. etc.

3. A nome di Dio di XVII. di Luglio Lunedì.

Furono gli infrascripti maestri apetiti de' detti operai per vedere, che lavorio fosse da prendere in fare il concio delle colonne, che far si deono nel corpo della chiessa avendone facto un asempro a gesso Andrea Archagnio e Francescho capo maestro un altra. et anche due disegnamenti l'uno nella chapella dove si lavora e l'altro nella corte.

Fra Jacopo di san Marcho consigliò di quello ch'é disegnato nella chappella nel frusto della Colonna, etc.

Fra Tommaso de ognessanti consigliò quanto al frusto della colonna di quello disegnamento fatto per Andrea Archagno perche gli pare abia più ragione di maestero di colonna che nulla altra.

Neri di Fioravante consigliò di quello d'Andrea per più bello e più ispacciativo lavoro sanza darvi al-

chuna correctione o d'arrota (non?) sendo dove facesse bisognio.

Giovanni di Lapo Ghini consigliò, che non gle ne piaceva niùno de' predicti disegnamenti e che profera di farne uno egli più bello facto lui.

Franceschо del coro consigliò etc.

Benozzo di Niccholò consigliò di quello dell' Archagnio per più bello e che occuperà meno l'occhio che non farebe Illavorio quadro, e che nellavorio di Francesco del gesso a troppi lavorii.

Giovanni Feltо (oder Fetto) consigliò di quello disegnamento del gesso ch'a fatto Andrea arcagno perche gli pare chessia di meno vilume et di meno ingombrio della chiesa sanza darvi alchuna arrota o corretione.

Ricchardo di Franceschо deglalbizi cittadino chonsigliò di quello dello'rchagnio *) per più bello lavorio e per più presto et di meno costo et più legiadro etc. etc.

4. Di 19. di Luglio 1357.

I detti operai ebero i sopradetti frate e maestri et i detti maestri e frati elessero per quinto Jacopo di

---

*) Aus dieser Zusammenziehung des Artikels mit dem fraglichen Beynamen erklären sich dessen gewöhnliche Verstümmelungen. Der Endvokal des Artikels, lo, nahm den Anfangsbuchstab des Namens in sich auf. Als man späterhin den Artikel ganz auswarf, hatte man bereits den Ursprung des Beynamens vergessen, und las daher die Zusammenziehung, anstatt lo 'rchagnio, vielmehr nach modernerer Orthographie: l' orchagno. Die Abbreviatur der Endung, welche wenigstens in diesen Protocollen überall angedeutet ist, mochte man übersehen haben.

migliore orafo e poi tutti insieme di concordia come detto é questo di presente i detti operai . . . derono per sentenza che la colonna dell' archagnielo *) sopradetta si pigliasse si veramente che e' se ne dovessero levare i tabernacoli, che vi sono etc.

5. Detto di III. d'aghosto 1357.

I predetti operai ebono a deliberare qual fosse più bella et più forte et più laudabile colonna, o una fatta di nuovo di giesso per Francescho Talenti, o quella che già innanzi si prese dell' archagnio, o uno modano in uno pezo di mattone dato per Jacopo di Lapo chavacciani.

frate Jacopo Talenti } di santa Maria
frate Francesco da Charmigniano } novella.
Neri di Fioravante
Giovanni di Lapo Ghini
Taddeo di Ghaddo dipintore **).

6. Archivio cit. Liber stanziamentorum mei Johannis scriptoris:

de annis 1363 — 1369.

fo. 6. MCCCLXIII. Indict. tertia die XXVII. mense Septembris.

Consilium redditum.

Johannes Gerii et } operarii operis sancte
Andreas Domini Francisci } Reparate.

Exceptis Jacobo Alamanni Vitorj et Gieorgio Chel-

---

*) Hier und in der folgenden Stelle ist der Artikel abgekürzt und das Hauptwort in seiner Integrität verblieben.

**) Suche die Fortsetzung dieses Protocolls in der nachfolgenden Abh. XI.

lini grandinis eorum sotiis absentibus congregaverunt in domo dicte operis:

fratrem Jacobum sci marchi
fratrem Benedictum del pagivolo
fratrem Tomasum Tedaldi ordinis humiliatorum.
Sandrum Maccii magistrum
Taddeum Ghaddi pictorem
Franciscum sellarium magistrum
Benozzum Niccholai et magistrum
Johannem Belchari magistrum.

Et plures alios magistros de civitate citari fecerunt et ab ipsis istis petierunt consilium de ponendis becchatellos per anditum ecclesie quibus dictus anditus debet circumdari etc. etc.

Die quarta mensis octobris 1364. *)

frater Benedictus delle campora
frater Jacobus ordinis sci Marci
frater Tomasus ord. humil.
Taddeus Ghaddi pictor etc.

dederunt consilium dictis operariis pro utilitate dicti operis, quod peduccius volte magne ponatur bassus quantum potest supra cornice, quae ponatur subtus beccatellos quod dicti bechatelli ponantur bassi quantum potest supra dicto muro et dicti bechatelli et anditus dicte ecclesie cinghi circum circa dictam ecclesiam.

---

*) Eigentlich: 1363. Das Geschäft ist dasselbe, und das Jahr 1363 wird auch auf den folgenden Seiten bis in spätere Monathe fortgeführt. Hier, wie in den vorangehenden Stellen wird Niemand die stetige Anwesenheit des Taddeo Gaddi übersehen haben, den Vasari schon im J. 1350 sterben läßt.

Et quod in parietibus murorum, qui present. murandi sunt pro hedificando voltas mangnas fiant occhj et non fenestre.

An dieser Stelle befindet sich eine Hinweisung an den Rand, wo eingetragen worden:

Et dictus Andreas vocatus Archangnolo
Perus miglioris
Franciscus Salvetti
et Johannes Gherardini dederunt consilium quod in parietibus predictis fiant in qualibet facie unus oculus; dicebant tamen quod dicti peduccii ponantur subtus anditum et subtus dictos bechatellos.

Et sic sequi debet prout supra conscribtum est *).

II. Simon Martini.

Archivio della generale Biccherna di Siena.

1. B. No. 126. anno 1321. Uscita, fo. 55. **)
XXX. Dicembre.

Anco al maestro Simone Martini dipentore e quali doveva avere per se et per li suoi . . . . . ***) et per oro

---

*) Vergl. Arch. et lib. cit. fo. 19. a. t. fo. 23. fo. 64. a. t. fo. 65. und fo. 70. a. t. — Ferner Arch. cit. lib. Ricordanze 1358. fo. 34. a. t. und Prestanze 1355. — 57. d. d. XV. et XVIII. di Giugno 1357.

**) Benvoglienti citirt hier B. No. 123. welche gleich anderen von ihm angeführten Büchern verschwunden ist. Doch findet sich in der noch vorhandenen No. 122., welche dieselben Puncte enthält, als die folgende, nichts der Art, weßhalb ich glaube daß er sich versehn habe.

***) Das ausgelassene Wort ist im Original sehr undeutlich, läßt aber die Vermuthung zu, daß es, cognati, zu lesen sey. In

e colori per aconciatura la maestà la quale é dipenta ne la sala del palazzo de' nove. XXVIIII. Lib.

Daſ. fo. 57. a tergo.

Anco a maestro Simone dipentore in vinti fiòrin doro per suo salario del crucifisso cheffa a chapo all altare de la capella de' nove e per suoi lavoratori e per più colori et straordenati et oro et altre necessarie cose chessapartengono a quello lavorie et per la detta dipintura. pulizia de nove. LXXVI. Lib.

2. B. No. 145. 1329. fo. XV. a tergo.

Anco a Maestro Simone Martini dipegnatore III. lib. V. soldi. Le quali tre lib. e cinque soldi demo per una figura che dipense nel concestoro de' nove di Marco Regoli et avemmone pulizia da Signiori nove.

3. B. No. 151. anno 1331. fo. 4.

Maestro Simone dipegnitore die dare a di XXI. di dicienbre . . . II. fior. d'oro.

e quagli ebe chonti due fior. doro. etc.

Eine Erwähnung ſeines Gehülfen Lippo findet ſich daſelbſt: B. 221. anno 1351. fo. 144. *)

XXX. Jun.

Item magro Lippo pintori pro pintura quam fecit in biccherna, videlicet coronat. nostre domine. — LXXXV. lib. XVI. solidos VIII. den.

---

einem libro di Gabelle del 1323. f. 9. (welches ich nicht ſelbſt geſehen), ſoll ſeine Frau Giovanna di Memmo di Filipuccio genannt werden.

*) Benvoglienti bemerkt zu dieſer Stelle, welche er richtig citirt: „Madonna con molti ss. con forza e buon disegno." Ich habe dieſe Malerey, welche vielleicht nicht mehr vorhanden iſt, vergeblich aufgeſucht.

III. Archivio della gen, Biccherna di Siena.

1. B. No. 170. fo. 29. a tergo.

XXIX. d'Aprile. (1337.)

— Anco a Maestro Ambruogio Lorenzetti dipegnitore per parte del prezo de la dipentura del palazo de Singniori nove diecie fiorini d'oro . fecie a Benuccio Salimbeni XXXI. lib. XVI. sol. VIII. d.

Eod. n. fo. 49.

Adi XXX di Giugno

— Anco a Maestro Ambruogio Lorenzi dipentore per parte del prezo per la dipentura del palazzo diecie ff. doro; de quali avemo pulicia de singniori nove.

*) XXXI. lib. VIII. sold. IIII. d.

2. B. No. 179. fo. 19.

XVIII. di Febraio (1338.)

Anco di Maestro Ambruogio Lorenzetti dipentore per parte del suo salario delle dipenture, che fae nel palazo di singniori nove di sei fiorini doro

XVIIII. lib. I. sold. VI. d.

3. B. No. 180. fo. 29.

a di XXIV. di Setenbre (1338.)

Ancho al Mastro Ambruogio Lorenzetti e quali dicie fiorini doro gli demo per pulizia de nove

XXXI. lib. X. sold.

Eod. No. fo. 57.

di VIIII. di Dicenbre.

Ancho al Maestro Anbruogio Lorenzenti e quali diecie fiorini doro furo per dipengitura che fecie nel

*) Die Verschiedenheit des Goldcurses innerhalb zweyer Monathe ist hier der Beachtung werth.

palazo de nove chome apare per pulizia de nove vagliono XXX. lib. XV. soldi.

4. B. No. 188. fo. 59.

di XX. di Giugio (1339.)

Ancho al Mastro Ambruogio Lorenzetti dipentore e quali diecie fiorini furo per suo salario di piue dipigiture fatte nel palazo del comune chome apare per pulizia de nove XXXI. lib. XVI. sold. VIII. d.

5. B. No. 210. fo. 40.

XXII. Novenbre.

Item magistro Ambrosio Lorenzi pictori pro quibusdam figuris pictis et positis in cameris dominorum novem III. lib. apodixa a dominis novem III. lib.

IV. Archivio delle Riformagioni di Siena.
Consilia Campanae. To. CVIII. fo. 59. a tergo. s.
Das Datum, welches fo. 57. zu suchen:

M.CCCXVIIII. Jndict. XIII.[a] die XXVI. mensis Octubris.

— Item cum pro exauditione cujusdam petitionis exibite offitio dominorum novem pro parte prioris et totius conventus de Sen. fratrum ordinis sce marie de monte Carmeli, lecte et vulgarizate per me notarium in presenti consilio, Domini novem gubernatores et defensores communis et populi Senensis. prima die, quae fuit XXIIII. presentis mensis octubris. et postea subsequenti die secunda, quae fuit heri. XXV. dicti mensis. stanziaverunt dicti domini novem et alii ordines civitatis Sen. de pecunia dicti communis possint teneantur et debeant dare et solvere dictis fratribus et

conventui. Quinquaginta libras denariorum Senensium. pro auxilio recolligendi quandam tabulam honorabilem et valde pulcram, in qua de Beata virgine Maria et beatissimo confessore Nicholao, et apostolis et martiribus confessoribus et virginibus multa feriosius sunt depicta per magistrum Petrum Lorenzetti de Senis. quae tabula dicitur esse costi. CL. florenorum auri etc. etc.

XI.

Urkundliche Erörterung: Weßhalb man den neuen Dom zu Siena unvollendet gelassen und sich begnügt hat, den alten schöner zu schmücken und zu erweitern. Nebst anderen Beyträgen zur Geschichte der italienischen Bauhütten. Dreyzehntes und vierzehntes Jahrhundert.

Obwohl der sienesische Staat während des dreyzehnten Jahrhundertes für die Befestigung des neuen Umkreises der Stadt und wichtiger Puncte des Gebietes, für die Gründung neuer Cisternen und Wasserleitungen *), wie für so viel an=

*) Archiv. della gen. Biccherna di Siena. B. in einem noch unbezeichneten To. de anno 1229. fo. bb. a. t. It. IV. libr. Frederico Petronchi et bonajuto Gorlajo pro suo feudo pro facto operis buctini fontis Brande. Arch. cit. B. To. 8. anno 1251. Expense mensis Sept. XL. libr. — posito pro faciendo trocum de fonte de vetrice. it. VIII. fol. VI. den. pro acconciamento fontis Brande. Item CCCC. libr. — operariis vene de Canella et aliarum venarum, qui mittuntur in fontem Brandum, quos expendeunt in dictis venis ducendis in dictum fontem. fo. 35. (mens. Novembris) — Strozzavarcha Damesi operario fontis de Vetrice, XXXIV. libr. V. sol. VI. den. quos expendit pro acconciamento tronchi dicte fontis. Vgl. Das. B. To. 1. 1230 (1231.) fo. 62. a. t. Fo. 64. It. V. sol. magistro Baldo recipienti pro se et aliis tribus magistris pro una die qua laboraverint in buttino fontis Brandes.

dere öffentliche Bauwerke *), große Summen verwendete, so finden sich doch schon in dem ältesten der noch übrigen Bücher der Verwaltung des öffentlichen Schatzes auch einige Beyträge für den Dombau in Ausgabe gebracht **). Diese wie

---

(Hieraus erhellt, daß der gemeine Taglohn damals etwa einen solidus betrug. Um einige Decennien später erhielt Nicolas von Pisa acht; seine Gesellen sechs und vier. S. unten.) fo. 67. a. t. — XX sol. custodi fontis Follonice. Es mochte nöthig seyn, Wächter dabey anzustellen, der Reinlichkeit willen und um Vergiftungen vorzubeugen. fo. 71. a. t. werden: custodes fontium Brandes, Follonice, Vetrice bezahlt. fo. 72. — VIII. libr. pro emundatione et evacuatione fontis Brande et troghi et guazzatorii. Vgl. B. To. 3. 1246 (1247.) fo. 9. 18. a. t. wo custodes fontium Brande, Follonice, de Petrice (Vetrice), de Ovile, de Valle montonis, de Pescaja. B. To. 16. 1258 (1259.) fo. 22. a. t. Inprimis X libr. — operariis positis ad faciendum lavatorium et guazzatorium fontis follonice. Das. fo. 23. a. t. XXV. libr. für dass. Werk fo. 26. XX. libr. für Reinigung fontis Blande und L. libr. operariis positis ad faciendum fieri lavatorium fontis follonice etc. XXV. libr. — ad faciendum derigari et actari fontem de ovile. Vgl. Das. fo. 31. a. t. fo. 32. a. t. fo. 36. a. t. fo. 39. 40. et a. t. wo im Ganzen 105. libr. XL. sold. für diesen Zweck verwendet werden. B. To. 67. 1281. 111 libr. pro faciendo actari fontem Malitie. Hieraus erhellt, daß die größeren Wasserleitungen und Brunnenanlagen, deren Siena noch gegenwärtig sich bedient, größtentheils um die Mitte des 13ten Jahrhundertes beschafft worden sind: übrigens umfassen diese vereinzelten Posten, da aus dem 13ten Jahrhunderte nur einzelne Fragmente der damaligen Buchführung sich erhalten haben, bey weitem nicht den ganzen Belauf des Aufwandes.

*) S. Abh. VIII. S. 20.

**) Archiv. della gen. Bicch. di Siena. B. ohne Numer. de anno 1229. (Jul. = Dec.). Die Ausgaben welche unvollständig sind, beginnen fo. 9. Das. a tergo: Item VIII. libr. XII. den. magistro Riccio, operario opere sce Marie et stetit..... XXXIII. diebus de mense Junii. — Item VI. sol. magistro Riccio dicto, quos dedit Rubeo de Iesa pro acuendis picconibus. — Fo. 49. Item

andere kirchliche, seiner Verwaltung damals nicht unmittelbar unterworfene Stiftungen pflegte der Staat von Zeit zu Zeit durch Beyträge zu unterstützen, welche, obwohl sie nirgend den ganzen Belauf des jedesmaligen Aufwandes erreichten, doch immer durch außerordentliche Ausgaben der Domverwaltung veranlaßt wurden.

Der neue Dombau war im Jahre 1259. schon bis zum Schlusse einiger Gewölbe des nördlichen Seitenschiffes vorgerückt, mithin schon seit einigen Decennien im Werke, da solche Unternehmungen eben zu jener Zeit durch die Betriebsamkeit der klösterlichen Gemeinden gehemmt und aufgehalten wurden, und überall nur langsam vorschritten. Nehmen wir hinzu, daß der alte Dom schon seit dem zwölften Jahrhunderte beendigt war, so scheint es unumgänglich, alle jene Unterstützungen, welche man schon seit dem Jahre 1229. der Domverwaltung von Zeit zu Zeit zu bewilligen pflegte *), durchhin

---

XXXVIII. libr. magistro Riccio operario sce Marie pro CCCI. salma marmoris albi pro opere sce Marie. — Item VII. libr. et XII. sol. magistro Riccio dicto; pretio magistrorum qui laborant in opere sce Marie XXI. die et sunt quatuor magistri. — fo. 62. stehen andere gleich unerhebliche Ausgaben für dens. Zweck. — Aehnliche Beyträge stehen, Arch. et Classe cit. To. 99. anno 1302. fo. 378. unter der Rubrik: Limosine, z. B. Item — CCXLIV. libr. IV. sol. à l'uopara di Madonna sta Maria per lo salario di X. Maestri, che lavorano ne la detta uopara etc. —

*) S. Archiv. cit. B. To. I. 1230. fo. 52. 58. 64. 77. der Operarius heißt diesesmal bald Ricardus, bald Ricciardus und hat einen Gehülfen Namens Bencivenne. B. To. I. secundo. 1236. Jul. = Dec. fo. 11. a tergo. — LIII. (libr.) — sol. Bencivenne operaio opere sce Marie de pretio magistrorum qui laborant in dicto opere pro communi. — B. To. 3. 1246. (1247.) fo. 20. a. t. XXVIII. libr. IV. sol. magistris communis qui laborant in opere sce Marie

auf den neuen Bau zu beziehen, welcher demnach, ungefähr um 1225. dürfte entworfen und auszuführen begonnen seyn.

Der ungleiche, durch viele Thalgründe zerrissene Boden, auf welchem Siena gelegen ist, stellte den größeren Bauunternehmungen überall schwere Hindernisse entgegen; diese steigerten indeß die Kühnheit der Baumeister und den Unternehmungsgeist der Bauherrn, welche durch mächtige Untermauerungen der Ungleichheit des Bodens abhalfen, deren Größe und Gediegenheit den Fremden in Erstaunen setzt und den Eingeborenen so sehr zu verwöhnen pflegt, daß er den planeren Schönheiten gewöhnlicher Städte selten Geschmack abgewinnt. Doch setzte die Natur an einigen Stellen dem Geiste der Unternehmung seine Grenzen; namentlich war die alte Domkirche von zween Seiten durch Abgründe umgeben, deren Ausfüllung vielleicht unmöglich ist, gewiß die Kräfte der Sieneser weit überstieg.

Als nun, denke ich, das alte, wohl angelegte, doch beschränkte Domgebäude der Bevölkerung und Größe der Stadt nicht mehr zu entsprechen schien, so entschloß man sich, da

---

pro communi etc. (man versicherte sich der Verwendung des beygetragenen Geldes.) — B. To. 14. 1257. (1258.) fo. 55. a tergo. Expense mensis Maji. (1258.) Item LXXXVII. libr. et X sol. fratri Vernaccio operario operis sce Marie pro operibus magistrorum de mensibus Ian. Febr. Marsii et Aprilis etc.; a. Ausg. für dens. Bau fo. 67. (XLVIII. libr. für May u. Jun.) — B. To. 16. 1258 (1259.) fo. 7. a. t. XXIV. libr. und fo. 16. dens. Beytrag für den Monath März. fo. 21. 26. 61. 65. für die folgenden Monathe. B. To. 20. 1261. fo. 82. Item fratri Melano operario sce Marie pro expensis magistrorum et calcine pro dicto opere. CLXVI. libr. X. sol. — Die gleichzeitigen Ausgaben für die Befestigung belaufen sich monathlich auf viele Tausende.

ne Lage verhinderte, dasselbe beträchtlich zu erweitern, einen
nz neuen Bau zu unternehmen. Um auf der anderen Seite
viel, als möglich, das Vorhandene zu benutzen, und einen
heil des alten Gebäudes der neuen Kirche anzuschließen,
ard diese längs des nordwestlichen Abhanges hin in einer
lchen Richtung angelegt, daß sie das ältere Gebäude in rech-
m Winkel berührte und bey gänzlicher Beendigung würde
estattet haben, dessen rund überwölbtes Chor mit der neuen
irche zu verbinden. Die Schwierigkeiten, denen eine solche
ereinigung des alten mit dem neuen Dome unterlag, waren
em Ansehn nach anfänglich nicht hinreichend erwogen worden;
ielleicht glaubte der Baumeister, man werde sich in der Folge
hon entschließen, den alten Bau ganz abzuräumen, und ent-
elt sich vor der Hand, die Bauherrn durch eine gänzliche
nthüllung seines Planes abzuschrecken.

Dieser Plan, dessen Urheber wir leider nicht kennen, war
llerdings der Ausführung werth; so weit man aus den Ueber-
sten der vollendeteren Theile, mit Hülfe einiger alten im Ar-
hiv der sienesischen Bauhütte bewahrten Grundrisse auf das
Absehn des Künstlers schließen kann, würde der neue Dom zu
Siena alle gleichzeitige Gebäude seiner Art sowohl an Um-
ang, als an Schönheit der Anlage und Ausführung weit
ibertroffen haben. Der gothische Baugeschmack ist darin glück-
licher, als an anderen Stellen, mit antiken Reminiscenzen und
italienischen Eigenthümlichkeiten ausgeglichen, die Arbeit durch-
hin vortrefflich. Herrlich würde die Vorseite des Gebäudes
iber die Hauptstraße hervorgeragt haben, von welcher eine
reite Scalinata zur Schwelle der Haupt-Thore führen sollte.
Von dieser würde man einen Theil der tiefer liegenden Stadt
nd der umliegenden Landschaft übersehen haben; den Eigen-

thümern aller die Aussicht beschränkenden Häuser jener Straße liegt noch immer, obwohl ohne Gefahr der Vollziehung, die Verbindlichkeit ob, sie auf Verlangen der Domverwaltung ohne Weigerung abzutragen.

Wer dieses herrliche Gemäuer betrachtet, wird fragen müssen, weßhalb man jemals einen so schönen, und schon so weit vorgerückten Bau ganz aufgegeben und dem Verfalle überlassen habe. — Da die Fundamente der nördlichen Seitenmauer knapp am Abhange eines schräg geschichteten Nagelfluhefelsens angelegt und in diesem Theile des Gebäudes überall, besonders in den Pfeilern bemerklich ist, daß sie nachgegeben und sich gesenkt haben; so schloß ich auf den ersten Blick auf Fehler in den Grundlagen. Hingegen versichern die sienesischen Alterthumsforscher, daß der Bau im Jahre 1338. aufgegeben worden, weil die Stadt, durch die Pest entvölkert, nicht länger einer so großen Kathedrale zu bedürfen schien. Diese Angabe ist noch in der letzten Auflage der Beschreibung des Domes wiederholt worden, da es mir nicht gelungen, den Freund, welcher sie besorgte, zeitig genug vom Gegentheil zu überzeugen.

Indeß hatte ich nicht sobald in dem Archive der sienesischen Domverwaltung Fuß gefaßt, als mir bereits die nachstehenden Urkunden und Nachrichten in die Hände fielen, welche meine Hypothese bestätigen.

1) Archivio dell' opera del Duomo di Siena.

Pergamene. No. 250.

In nomine Domini. Amen. Anno ejusdem Millesimo CC.LX°. Indictione III^{a} die quinto Idus Junii. Omnibus inspecturis appareat evidenter. quod magistri qui laborant et sunt deputati in opera sive fabrica sce

Ma-

Marie de Senis, scilicet Magister Rubeus. magister Lulglius. Ventura. Brunus. Gratia. Ristorus. Ventura dcs Trexsa. Buonasera. Gratia. Ventura de Grocti. Stephanus et Jacobus. una cum magistro Orlando Bonacti et magistro Bencivene Leucchi. qui duo non sunt de numero dictorum magistrorum in dicta opera sce Marie. simul convenerunt in ecclesia majori Sen. et in presentia mei notarii et testium subscriptorum dicunt et consulunt fratri Melano operario dicte opere sce Marie pro meliori ejusdem opere: quod ille volte, que ex novo facte sunt, propter illas scisuras que apparent in culmo dictarum voltarum dicte volte non sunt dissipande vel dejungende. Quia dicunt dicti magistri, quod alie volte, que fieri debent juxta illas possunt ita bone conjunxi illis, quod de cepteto (sic) non apperientur ultra. nec dicte volte in quibus sunt ille scisure propter illas non deficient ullo modo.

Actum Senis coram etc. etc.

Also zeigten sich bereits im Jahre 1260. Risse in den Gewölben, welche Bedenklichkeiten erregten und Berathungen veranlaßten. Wie sehr indeß jene Meister sich geirrt haben, welche diese Risse für unerheblich gehalten, zeigt sich in einer späteren und ernstlicheren Berathung, welcher, wenn mein Gedächtniß mich nicht täuscht, eine andere vorangegangen, deren Abschrift ich verlegt habe.

2) Archiv. cit. Pergamene. No. 667.

In nomine Domini Amen. Nos Laurentius magistri Matani et Nicchola Nuti de Senis. Cinus Fran-

cisci. Tone Johannis et Vannes Cionis de Florentia magistri provisores et consiliarii electi et adsumpti ab hoperario operis sce Marie majoris Sen. Ecclesie et consiliariis operis prelibati de conscientia et voluntate dominorum novem Gubernatorum et defensorum comunis et populi civitatis Senarum. Super factis et negotiis novi operis jam incepti ecclesie sce Marie prefate ex parte gradnum *) ecclesie memorate. Visis equidem omnibus et hiis diligenter inspectis, que in dicto novo opere continentur et que nostro Judicio consequentur ex eo. Et habita super hiis inter nos deliberatione solenpni. XPI. nomine invocato. de nostra comuni concordia nostroque juramento prius prestito. In hiis scriptis consulimus videlicet:

In primis consulendo dicimus, quod nobis videtur et patet, quod fundamenta novi operis, que fiunt ad presens, ad augmentum majoris ecclesie antedicte, non sunt sufficientia, eo quod jam incipiunt vallare in aliqua parte sui.

Item videtur nobis, quod more **) predicti novi operis, sufficientes non sunt, quia non sunt tante grossitudinis, quod sufficientes sint ad substentandum pondus et ire ad tantam altitudinem, quantum opus novum predictum requirit et postulat, eo quod more facciate anterioris dicte ecclesie versus hospi-

*) Uebersetze: „längs des steilen Abhanges, welcher schon damals durch Treppen zugänglich gemacht war.“ Daß nicht vom Hospitale della scala die Rede, zeigt sich unten.

**) mora, Pfeiler.

tale sce Marie de Senis sunt grossiores moris novi operis memorati. *) Et dictum novum opus esse debet majoris altitudinis veteri, ydeo ejus more novi operis predicti esse debent majoris grossitudinis, majorisque roboris et laboris, quam more veteris operis antedicti.

Item nobis videtur et patet, quod fundamenta nova non conveniant cum veteribus, et adjungendo opus novum cum veteri, in pilando **) obstendent aliquam novitatem, cum fundamenta veteris operis jam sint rasisa ***), et novi operis fundamenta rasisa non erunt.

Item nobis videtur, quod super dicto opere non procedatur, cum sit necesse dissipare de opere domus veteris a medietate metis †) supra versus opus inceptum jam novum.

Item nobis videtur et patet quod in dicto opere non procedatur, quia volendo dissipare opus vetus causa conjungendi cum dicto novo opere, fieri non posset absque magno periculo voltarum veterum.

Item nobis videtur quod in dicto opere non procedatur, quia metis predicte Ecclesiae finito novo opere

---

*) Den sienesischen Forschern, welche auf dieses oder andere den neuen, unvollendet gelassenen Dom bezügliche Documente geachtet haben, ist es stets undeutlich geblieben, wo darin von dem alten, wo von dem neuen Bau die Rede sey. An dieser Stelle wird der neue, dem alten so entschieden entgegengesetzt, daß kein Zweifel statt finden kann.

**) pilare, abstützen.

***) Aus dem vulgaren rassettare, sich setzen (von Grundlagen.).

†) metis, Kuppel.

non remaneret in medio crucis ut rationabiliter remanere deberet.

Item videtur nobis, quod in dicto opere non procedatur ulterius. Quia, postquam opus foret completum non haberet' mensuram ecclesie, in longitudine, amplitudine et in altitudine ut jura Ecclesie postulant.

Item nobis videtur, quod in opere non procedatur de Jnceps, cum vetus ecclesia sit adeo bene proportionata et ita bene simul conferant partes sue in amplitudine, longitudine et altitudine, quod si in aliqua parte aliquid jungeretur, oporteret invite, ut dicta ecclesia destrueretur in totum. Volendo eam reducere rationabiliter ad rectam mensuram ecclesie.

Latum datum et pronuptiatum fuit supradictum consilium per supradictos magistros in hiis scriptis. sedentes in palatio dicti comunis Sen. in sala ubi consilia campane comunis Senensis fiunt. Cui palatio etc. etc. Sub anno domini Millesimo Trecentesimo vigesimo primo. *) Jndictione Quinta, 'die decimo septimo mensis februarii. coram etc. etc.

Ego Salvi filius olim Cennis notarius etc. etc.

3) Archiv. cit. Perg. No. 671.

In nomine domini amen. Nos Laurentius Magistri Matani et Nichola Nuti de Senis. Cinus Francisci Tone Johannis, et Vannes Cionis de Florentia magistri provisores et consiliarii electi et assunpti ab operario operis sce Marie majoris ecclesie et consiliariis,

---

*) 1322. der allg. Zeitrechnung. Das sienesische Jahr schloß im März.

prelibati, de conscientia et volentate dominorum novem gubernatorum et Defensorum comunis et populi civitatis Senarum. super factis et negotiis novi operis jam incepti ecclesie memorate. Visis equidem omnibus et hiis diligenter inspectis que in dicto novo opere continentur et que nostro judicio consequentur ex eo. Et habita super hiis inter nos deliberatione solenpni XPI nomine invocato de nostra comuni concordia nostroque juramento prius prestito, et dato super puntis defectionis dicti operis consilio nostro. ut constat de dicto consilio manu mei notarii infrascripti. Nunc vero super hedificando novam ecclesiam in hiis scriptis consilium tale damus. videlicet. quod consulimus. ut ad honorem dei et beate marie virginis matris sue sanctissime. que semper fuit est eritque in futurum capud hujus civitatis Senarum. Incipiatur et fiat una ecclesia pulcra magnia et magnifica. que sit bene proportionata in longitudine altitudine et amplitudine et in omnibus mensuris que ad pulcram ecclesiam pertinent etc. etc.

Latum datum et pronuptiatum fuit dictum consilium per dictos magistros sedentes in palatio comunis Senarum Ubi fiunt consilia campane dicti comunis. sub anno Millesimo CCC.XXI. (1322.) Indictione V. die XVII. Febr. coram etc.

Ego Salvi fil. olim Cennis etc. etc.

Aus diesen bisher übersehenen, oder doch mißdeuteten Documenten erhellt, daß man lange vor den Verheerungen der Pest des Jahres 1338. auf Schwierigkeiten gestoßen war, de-

ren Beseitigung außerhalb des Möglichen lag. Grundlagen, welche gewichen waren; Pfeiler, welche ihrer Last nicht zu genügen schienen; Unvereinbarkeit des neuen mit dem alten Gebäude, welches letzte zu schön und wohlgeordnet war, als daß man so leicht sich entschließen können, dasselbe dem neuen, bereits schadhaften aufzuopfern. Diese und andere Gründe, deren Wiederholung müssig wäre, führten also den Entschuß herbey, den neuen Bau ganz aufzugeben. Die Meister, welche befragt worden, wünschten, wie es aus der zweiten Urkunde hervorleuchtet, einen ganz neuen Bau; doch begnügte man sich in der Folge, die alte Kirche zu erweitern. Der Entwurf zu dieser Erweiterung der alten Kirche, welche wirklich zu Stande gekommen, ward im Jahre 1339. im großen Rathe zur Sprache gebracht und, wie nachstehender Auszug zeigt, dessen Ausführung durch Mehrheit der Stimmen beschlossen. Doch wird in der Proposition, welche dem Beschlusse vorangeht, zur Bedingung gemacht, daß man das neue schon angefangene Werk demungeachtet fortsetzen solle, ein Ausdruck, welcher nach der Verbindung und nach dem Vorgang der früher angezogenen Urkunden nur auf jenen Bau zu beziehen ist, der uns bisher beschäftigt hat. Diesen ganz aufzugeben veranlaßte vermuthlich der Einsturz einiger schon aufgerichteten Theile, welcher später erfolgt seyn mag. Wiewohl ich nicht aufgefunden, wann dieses Unglück eingetreten sey, so entdeckte ich doch eine spätere Erwähnung desselben: Archiv. dell' opera del Duomo di Siena. Libro. E. No. 5. Delib. fo. 119. (durch Versehen des Schreibers 179.) — Die XXVI. Junii 1452. Per simil modo deliberaro che l'operaio predetto faccia passata la festa di sca Maria d'agosto sgombrare il Duomo vecchio overo il Duomo caduto

d'ogni disutile ingombrime, sichè volendo adoperare quello luogo per predicare si possa.

4) Genehmigung eines Planes, die alte Domkirche zu erweitern. Archivio delle Riformagioni di Siena. Consilia campanae. To. CXXV. anno. 1339. fo. 18. — XXIII°. mensis Augusti.

— Convocato et congregato generali consilio campane communis et populi et quinquaginta per terzerium etc. etc. Idem dominus potestas etc. — proposuit in dicto consilio et a consiliariis dicti consilii utile predicto communi consilium sibi petiit exhiberi.

Quod cum per operarium et consiliarios operis sce Marie, quod fit et fieri intenditur in majori Sen. ecclesia que de novo *) augeri et magnificari intenditur. et etiam per magistros dicti operis et alios etiam magistros doctos et expertos in operibus muramentorum ecclesiarum. volentes ad magnificationes pulcras utilem et proportionalem (modum?) dicte majoris ecclesie subtiliter et utiliter providere, adinvecti sint certi modi et ordines magne pulcritudinis et utilitatis et commoditatis pro dicto opere videlicet: quod navis dicte ecclesie de novo fiat, et extendatur longitudo dicte navis per planum sce Marie versus plateam Manettorum seu plateam que Manettorum dicitur

---

*) Es ist hier, wie aus dem folgenden erhellt, von einer damals neu unternommenen Anlage die Rede, welche dem opus novum jam inceptum (s. unten) entgegengesetzt wird, an dem man ungeachtet des von neuem zu beginnenden noch vor der Hand fortzuarbeiten beschließt.

sicut et quomodo designatum est per dictos magistros. et etiam scriptum apparet seu apparere debet per manum scriptoris operis prenotati. Dummodo in opere novo dicte ecclesie jam incepto nichilominus sollicite et continue procedatur, tantum quantum et prout requiritur ad proportionem operis dicte navis . qui modi et ordines relati diligenter et fideliter fuerunt per dictos operarium et consiliarios ejus coram offitio dominorum novem. Et ipsi domiui novem volentes quod secundum beneplacitum bonorum et sapientum civium Senensium examinarentur et exanimati firmarentur pro bonis et utilibus pro opere prelibato. propterea multorum sapientum civium Senensium consilium semel et pluries tenuerant . in quorum quolibet consiliorum per ipsos sapientes cives dicti modi et ordines commendati multum fuerint et subsequenter in magna concordia firmati et approbati. Et firmatum et stabilitum fuerit in ultimo consilio die heri habito et detento per ipsos dominos novem. Quod predicti modi et ordines adinvecti ad generale consilium campane comunis et populi Sen. adducerentur et super ipsis firmandis fieret solenpnis proposita. Si igitur dicto presenti consilio videtur et placet omni auctoritate potestate et balia jure et modo quibus magis etc. etc. providere ordinare etc. quod ad honorem et reverentiam omnipotentis dei et beatissime Matris ejus Marie semper virginis gloriose et ad honorem et augmentum comunis et populi Senen. in opere dicte navis et predictis omnibus et singulis procedatur et ad perfectionem deducatur per presentem operarium et etiam futuros

operarios operis supradicti secundum quod superius est narratum. In nomine Domini dicant et consulant.

Eod. To. fo. 19.

Summa et concordia dicti consilii super dictis contentis in dicto primo articulo fuit voluit et firmavit se cum dicto et consilio et secundum dictum et consilium dicti consultoris *) hoc modo, videlicet quod facto super eis inter consiliarios diligenti partito et scruptinio ad bussolos et palloctas secundum formam statuti Sen. per consiliarios in dicto consilio existentes et se cum dicto et consilio dicti consultoris ad eadem se concordantes, misse fuerunt in bussolum album del si et eodem bussolo reperte CCXII. pallocte. Et per consiliarios se ab eisdem discordantes misse fuerunt in bussolum nigrum del non et in eodem reperte CXXXII. pallocte in contrarium predictorum. Et sic fuit et est super eis obtentum, firmatum et reformatum secundum formam statuti Sen. ut supra plenius continetur et patet.

Von diesem Beschlusse besaß Vasari **) eine unbestimmte Kunde, welche er wahrscheinlich irgend einem sienesischen Alterthumsforscher verdankte, der, wie es in den älteren Zeiten häufig geschehen, einzelne Urkunden ausgezogen, ohne ihren

*) Der, consultor, räth, den Bau unverzüglich vorzunehmen.

**) Vita d'Agostino e d'Agnolo etc. p. 137. — „Essendo poi tornati a Siena l'anno 1338. fu fatta con ordine e disegno loro la chiesa nuova di sta Maria appresso al duomo vecchio verso la piazza Mannetti:“ Aus den übrigens ganz unverstandenen Umständen dieser Angabe erhellt eine mittelbare Bekanntschaft mit den oben mitgetheilten und der nachfolgenden Urkunde.

Sinn zu ermitteln und nach anderen, sie erläuternden Nachrichten sich umzusehn. Die bloße Verlängerung des Schiffes der alten Kirche gestaltete sich ihm zu einem ganz neuen Gebäude; was eine dritte Domkirche abgeben würde, da durch eine seltene Zufälligkeit bereits neben dem alten Dome ein halbvollendeter neuer vorhanden war. Sein Berichtgeber ward höchst wahrscheinlich durch das zweyte Actenstück (No. 671.) irre geleitet, wo der Rath ertheilt wird, eine ganz neue Kirche zu erbauen, welcher nie in Ausführung gekommen. Eben so wenig hatte derselbe ein anderes Document gehörig ins Auge gefaßt, die Bestallung des Johannes, eines Sohnes des Augustinus von Siena, zum Werkmeister jener neuen Bauunternehmung. Denn er verleitete den Vasari, den Entwurf dieses neuesten Baues dem Agostino und Agnolo beyzulegen; indeß war es Johannes, Sohn Augustins, welcher als Werkmeister in den Dienst der Domverwaltung eintrat, nachdem es nicht gelungen war, den Meister Lando durch eine Besoldung von zweyhundert Pfund Pfennigen für diese Stelle zu gewinnen, und überhaupt in Siena zu fesseln. *) Uebrigens ist nicht wohl auszumachen, wie viel oder wenig in dieser letzten Anlage der Erfindung des Meisters Johannes Augustini gehöre.

---

*) Arch. delle riformag. di Siena. Consil. campanae. T. CXXV. anno 1339. — die veneris tertia mensis Decenbr. — Quod cum notorium sit et certum in civitate Senarum, quod providus vir magister Landus aurifex est homo legalissimus et non solum in arte sua predicta sed in multis aliis — est homo magnae subtilitatis et ad invenctionis etc. etc. Et ipse magister Landus moram sue habitationis contrahat ad presens in civitate Neapolitana etc. etc. Indeß stellte er sich nicht ein, da ihm das beschlossene Jahrgehalt von 200 libr. nicht bezahlt und Johannes etwas später an seiner Stelle in Sold genommen ward.

Denn es erhellt aus den bereits angeführten, und anderen noch mitzutheilenden Acten und Urkunden, daß die Verwaltungen der italienischen Domgebäude selten einem einzelnen Meister sich unbedingt hingegeben und im Fortgang des Baues jeden Theil von neuem der Berathung und Abänderung unterworfen haben. — Hier ist das Wesentliche aus seiner Bestallung.

Archiv. dell' op. del Duomo di Siena, Pergamene. No. 757.

Anno domini Millesimo Trecentesimo trigesimo nono (1340.) Indictione octava. die vigesimo tertio mensis Martii. Ego magister Johannes filius magistri Augustini civis Senensis faciens hec omnia in presentia et de voluntate et cum consilio consensu et ex autoritate predicti mei patris presentis et consentientis. Loco et concedo tibi Bindoccio quondam Latini de Russis de Senis operario operis majoris ecclesie sancte Marie de Senis conducenti et recipienti vice et nomine dicti operis et per te et tuos in predicto offitio et opere sucessores et in presentia de voluntate deliberatione consilio et consensu tuorum et dicti operis consilii et consiliariorum videlicet Naddi domini Stricche etc. etc. me et personam meam et opera mea in capud magistrum et pro capite magistro omnium magistrorum et totius predicti operis sancte Marie de Sen. a kalendis Aprelis proxime venturis ad quinque annos proxime comprehendos pro salario et feudo et mercede cujuslibet annorum predictorum Centum quinquaginta Librarum denariorum Senensium. michi solvendo per te et tuos

in predicto offitio successores et de pecunia dicti operis quolibet mense predicti temporis et in fine cujusque mensis dicti temporis etc. etc. etc. — Item si quo casu eveniret infra predictum tempus me absentare ab opere et laborerio supradicto seu obmittere et praeterire per aliquid tempus infra quinquennium supradictum non adesse seu non superesse dicto operi et laborerio operis supradicti et perdere mei defectu vel causa aliquod tempus seu spatium temporis. Quod de tali et pro tali tempore et spatio sic obmisso preterito vel perdito per te et successores tuos in dicto offitio dematur et excomputetur de meo salario et feudo supradicto tantum quantum pro rata et secundum ratam tetigerit temporis et spatii supradicti obmissi etc. — Actum Senis in domo operis sce Marie etc. etc. Ego Franciscus notarius vocatus Cecchus fil. olim Ture de Senis etc.

Viele Künstler hatten bis dahin an den Arbeiten Theil genommen, welche der nunmehr aufgegebene Bau des neuen Domes seinerzeit herbeyführte. Vasari *) läßt den Nicolas von Pisa seiner Gründung beywohnen; es fehlt gegenwärtig an Beweisen für oder wider diese ganz unerhebliche Thatsache. Ferner meldet er, daß Johannes von Pisa, der Sohn des er-

*) Vita di Nic. Pis. p. 100. „Si trovò Niccola alla prima fondazione del Duomo di Siena e disegnò il tempio di S. Giovanni nella medesima città.“ — Letzteres ist ganz falsch, das erste zu berichtigen; da der alte Dom damals schon längst vorhanden war, so kann hier nur von dem neuen die Rede seyn.

sten, die Vorseite des Domes gezeichnet habe *). Vasari hatte hier die neue Façade des alten Domes im Sinne, welche, wie wir aus obigen Urkunden wissen, erst in dem Jahre 1340. unternommen worden. An dieser neuesten Verschönerung hatte Johannes von Pisa, der damals längst gestorben war, gewiß nicht den geringsten Antheil. Hingegen möchte er in dem vorangegangenen neuen Bau einige der schönen Verzierungen an der Einfassung des großen Fensters gezeichnet, andere vielleicht selbst gemeißelt haben. Denn gewiß erwarb er sich auf irgend eine Weise bey den Sienesern Verdienst und Achtung, wie folgendes Ehrendecret bezeugt.

Archiv. delle riform. di Siena.

Statuta Sen. To. III. de anno 1284. Distributio IV. fo. 183.

De immunitate Magistri Johannis quondam magistri Nichole.

Item statuerunt et ordinaverunt, quod magister Johannes filius quondam magistri Nicchole, qui fuit de civitate Pisana, pro cive et tanquam civis Senensis habeatur et defendatur. Et toto tempore vite sue sit immunis ab omnibus et singulis honeribus comunis Senensis seu Datiis et collectis et exactionibus et factionibus et exercitibus faciendis et aliis quibuscunque.

Dieses Decret findet sich auch To. VII. (1299.) und in anderen Theilen, oder Redactionen der sienesischen Gesetze und Verordnungen.

---

*) Das. p. 103. — „ma giunto a Siena senza essere lasciato passare più oltre, gli fu fatto fare il modello della facciata del Duomo di quella città e poi con esso fatta la detta facciata ricca e magnifica molto." . Hier ward vielleicht der Sieneser Johannes Augustini der obigen Urkunde mit dem Joh. von Pisa verwechselt.

Zu Gunsten eines Anderen, sonst unbekannten Bildners, des Meister Ramus, ward die Verbannung, welche ihn früher betroffen, zurückgenommen, damit er ungehindert für die Domverwaltung arbeiten könne. Die Proposition dieses Decretes war bisher nur durch fehlerhafte Auszüge bekannt, weßhalb ich dieselbe, da sie zudem als ein Beweis der Rücksicht, welche man damals dem Talent gewährte, nicht so ganz unwichtig ist, an dieser Stelle in ihrer ganzen Ausdehnung einrücken will.

Archiv. delle Rif. di Siena. To. XXV. T. fo. 30. a. t.
1281. die XXa. Novembris.

*) Item cum magister Ramus filius paganelli de partibus ultramontanis qui olim fuit civis Senensis. venerit nunc ad civitatem Sen. pro serviendo operi beate Marie de Senis ex eo quod est de bonis Intalliatoribus et sculptoribus subtilioribus de mundo qui inveniri possit. et ad dictum servitium morari non potest. eo quod invenitur exbannitus et condenpnatus per contumaciam occasione quod debuit jacere cum quadam muliere eo existente extra civitatem Senarum. si videtur vobis conveniens quod debeat rebanniri et absolvi de banno et condenpnatione suis ad hoc ut possit libere et secure servire dicto operi ad laudem et honorem Dei et b. Marie V. In Dei nomine consulate.

---

*) In der Beschreibung des Domes und in andern topogr. Werken wird dieser Anfang auf folgende Weise angeführt: Magister Ramus quondam Paganelli, qui fuit civis Senensis modo venit de ultra montes et est etc. etc. — So wenig ist solchen Anführungen zu trauen. Vielleicht versetzte man die Worte, um den fremden Ursprung dieser Künstlerfamilie zu verhüllen.

fo. 31. a tergo — Consilium est in concordia — scil. quod dictus Magister Ramus rebanniatur et absolvatur etc. etc.

Diese Urkunden rufen mir die italienischen Bildner jener Zeit ins Gedächtniß, deren Geschichte, ungeachtet so viel älterer und eines neueren sehr anspruchvollen Werkes, noch immer im Einzelnen, wie im Allgemeinen viele Irrthümer und Dunkelheiten enthält, denen, bey einem fortgesetzten und verbreiteten Quellenstudio doch endlich müßte beyzukommen seyn.

Der Vater jenes ausgezeichneten, sonst unbekannten Bildners Ramo war, wie obiger Auszug meldet, von jenseits der Berge *) gekommen und wahrscheinlich ebenfalls ein Bildner und Baumeister gewesen. Auch an anderen Stellen stieß ich, ohne zu suchen, auf die Spur deutscher Bildner, welche im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhunderte, eben als man überall in Italien in der Baukunst und Bildnerey dem deutschen Geschmacke nachahmte, in Italien Anstellung und Beschäftigung gefunden **). Dieser deutsche Geschmack war sogar in

*) Arch. della gen. Biccherna di Siena To. 16. ann. 1258. (1259.) fo. 15. a. t. Item magistro Rodolfo Tedeschi pro se et buon insegna Nichole ejus socio etc. Sein Vater mochte schlechthin, il Tedesco genannt worden seyn. Dieser Meister erhält III Libr. für Steinmetzenarbeit.

**) Archivio dell' op. del Duomo di Firenze, Libro inscritto: Memoriale delle masserizie ed d'altre chose dell' opera. fo. 2. (1388.) wird: lo tomaso de la magna unter den Steinmetzen und anderen Arbeitern aufgeführt, welche in ged. Jahre beym Dombau angestellt worden, und fo. 64. erhält er eine tavoletta bezahlt, scheint daher ein Bildschnitzer zu seyn. — Arch. cit. Libro: Q di Cassa 1406. a. c. 18 a. t. Maestro Nicholo Tedescho. — Zu Siena fand ich in einem Fragment des Archives der Co. di s. Onofrio (jetzt in den riformagioni): (1411.) a maestro arigo tedesco a di 5. di marzo fiorini sette —

die Schule des Nicolas von Pisa eingedrungen, welcher in seinen früheren Werken, besonders in der Kanzel der Taufkirche zu Pisa, von spät römischen Vorbildern ausgegangen war, und das Starre der Gesichtsbildungen, das Ausgeladene und Ueberladene in der Anordnung halberhobener Arbeiten aus jenen mit bekanntem Erfolge nachgeahmt hatte. Gewiß zeigt sich in seiner anderen, später begonnenen Kanzel im Dome zu Siena, neben sparsam eingestreuten deutschen, oder, wie man sagt, gothischen Verzierungen, manche, obwohl gemilderte Eigenthümlichkeit des deutschen Relief und Gewandstyles, aber auch un-

---

Ueberschrift: a le spese de l'aco di s. Onofrio. Es galt wohl eine gothische Thurm-, oder Giebelspitze. — Hierauf bezügliche allgemeinere Traditionen, wie selbst vereinzelte Namen erscheinen in den Eingängen und früheren Lebensbeschreibungen des Vasari; auch gehört dahin jener Cöllnische Bildhauer bei Ghiberti, welcher seit Cicognara häufig besprochen wird.

Unter den italienischen Bildnereyen in deutschem Geschmacke giebt es verschiedene, in denen der Aufdruck deutschen Geistes, deutscher Manier und Formengebung so auffallend ist, daß ich nicht umhin kann, sie für die Arbeit eines Deutschen zu halten, welcher, gleich den genannten, sich in Italien niedergelassen, oder doch als fahrender Geselle in diesem Lande gearbeitet hat. — Dahin gehören zwey höchst ähnliche Madonnenbilder von Marmorstucko, das eine und schönere in der Klosterkirche zu Grottaferrata, in dem Bezirke von Rom, das andere in einer der Tribunen der Kirche san Pietro in Grado in der Nähe von Pisa. Aus demselben Materiale besteht eine verwandte, obwohl geringere Darstellung desselben Gegenstandes zur Linken des vergitterten Einganges zum Chore des Domes von Lübeck, einer Stadt, deren damaliger Flor gestattete, auch aus weiter Ferne Künstler anzuziehn. — Schöne, in Helfenbein ausgeführte Nachbildungen jener italienischen Madonnen, sah ich im Jahre 1820. in der Kunsthandlung des Juweliers, H. Beccheroni, am Domplatze zu Florenz.

ungleich mehr Leben und Charakter in den Köpfen und in der Bewegung und Haltung der Gestalten. Diese Abweichungen sind vielleicht, weniger dem Meister selbst, als dessen berühmtestem und gesuchtestem Gesellen, dem Arnolfo di Cambio beyzumessen. Wie nachstehende Urkunden zeigen, legte die sienesische Domverwaltung ein großes Gewicht auf seine persönliche Anwesenheit und Theilnahme an der Arbeit.

1. Archivio dell' opera del Duomo di Siena. Pergamene, No. 287 *).

In nomine domini nostri Jesu Christi, dei eterni, amen. Anno ab incarnatione ejus Millesimo ducentesimo sexagesimo sexto. Indictione non a. tertio Kalendas Octubris secundum cursum Pisanorum. Ex hujus publici instrumenti clareat lectione, quod Nicholus **), magister lapidum, de parochia ecclesie sci Blasii de ponte, olim Petri, convenit et promisit fratri Melano de ordine Cisterciensi, operario opere sce Marie, majoris ecclesie Senensis, agenti et stipulanti et recipienti operariatus nomine pro ipsa opera predicte ecclesie p. stip. ***), quod hinc ad kalendas novembris proximi venturi dabit ipsi fratri Melano pro scripta opera scripte ecclesie sce Marie majoris de Senis, vel ejus certo misso pro ipsa

*) Das beyliegende Duplicat hat No. 288. Della Valle, (lettere Senesi, T. I. Ven. 1782. p. 179. f.) dessen Abschrift ursprünglich nach diesem letzten gemacht worden, citirt die gegenwärtig unanwendbare Numer 56.

**) Aus dem italienischen, Niccolò, in die nächstverwandte lateinische Endung übertragen. In den folgenden Verhandlungen steht überall, Nicholas.

***) personaliter stipulanti.

opera, sive ejus successori, aut cui ipse praeceperit, Pisis, suis ipsius Magistri Nicholi expensis, infrascriptos Lapides de Marmore de Carrara. Videlicet: colunpnellos undecim, scilicet quinque ex eis longos palmis septem et medio, et reliquos sex, palmis quinque et digitis tribus, fornitos desuper de *) capitellis. Et petras septem ab archettis octo, cum aliis octo lapidibus necessariis inter ipsos archettos. Et tabulas septem lapidum. Et colunpnellos sedecim de marmo **). Et alios lapides necessarios pro faciendo et forniendo unum pergamum ***) de marmo in scripta ecclesia sce Marie, exceptis fundo ipsius pergami faciendi et leonibus et pedestallibus scriptorum primorum undecim colunpnellorum. Et etiam exceptis lapidibus necessariis pro scala ipsi pergamo, quod pergamum sit et esse debeat amplum de intus brachiis quatuor ad brachium canne pisane, nisi juxto et inevitabili dei et maris remanserit impedimento, quo transacto, quam citius poterit, recuperabit, pro pretio librarum sexaginta quinque denariorum Pisa-

*) Aus der lingua volgare; forniti di capitelli.

**) Wie vorhin.

***) Della Valle, vielmehr die Abschrift, deren er sich bediente, lieset hier, pervium, und so fort durch alle Casus, in denen das Wort vorkommt. Der Abschreiber hatte die Abbreviaturen der Urkunde: pmum, pmi, pmo, falsch gelesen, weil das m, der neugothischen Schrift fast eben so aussieht, als das ui. Indeß kann hier kein Zweifel obwalten. Eine Kanzel hieß damals, wie noch immer, überall in Italien, pergamo, in den lateinischen Urkunden, pergamum.

norum minoris monetae, de quibus predictus magister Nicholus habuit fidem ipsi fratri Melano pro scripta opera ad infrascriptos terminos; videlicet de medietate ex eis hinc ad pasca nativitatis Domini nostri Jesu Christi proximúm. Et de reliqua medietate hinc ad kalendas martii proximi. Insuper predictus magister Nicholus convenit et providit scripto fratri Melano agenti et stipulanti et recipienti pro scripta opera sce Marie p. stip., quod in scriptis kalendis Martii proxime venturi ibit Senas ad standum pro scriptis lapidibus aptandis et ipso pergamo faciendo. Et quod ab ipsis kalendis martii proxime venturi in antea annuatim stabit et morabitur Senis pro predictis lapidibus aptandis et pergamo faciendo donec fuerit conpletum. Et se ab ipso opere faciendo de Senis non separabit donec ipsum opus fuerit expletum sine parabola et voluntate ipsius fratris Melani operarii. Salvo quod annuatim idem Magister Nicholus pro factis opere ecclesie sce Marie majoris Pis. et opere sci Johannis baptiste de Pisis et etiam pro suis ipsius Magistri Nicholi factis propriis, non capiendo aliud opus ad faciendum, Pisis redire et venire possit usque in quatuor vicibus, stando et morando diebus quindecim tantum pro qualibet vice, qua de Senis Pisis rediret, ut dictum est, predictis de causis, ut dictum est. non computatis diebus eundi et redeundi in ipsis quindecim diebus. Et etiam, quod in predictis kalendis martii proxime venturi pro suis discipulis *) secum ducet Senas

*) Uebersetze, nicht Lehrling, sondern Geselle. Weiterhin steht: famuli.

Arnolfum et Lapum suos discipulos, quos secum pro infrascriptis salariis, ut infrascribitur, tenebit usque ad conplementum scripti pergami. Si tantus fuerit terminus, quo cum eo morari et stare tenentur ipsi et quisque eorum. Et hec omnia scripta et singula scriptorum, ut dicta sunt, faciet et observabit sine briga et molestia et reclamatione curie. Si vero ut dictum est, non observaverit, aut si contra predicta vel aliquod eorum fecerit, vel factum fuerit, penam librarum Centum denariorum Pisan. minoris monete, et omnes expensas curie et advocatorum alias, quomodo fierent, ei pro stipulatione conponere et et dare promisit. et, pena soluta, contentus in suo robore et vigore consistat. Obligando se suosque heredes et bona sua ei pro scripta opera et ipsi opere scripte ecclesie sce Marie majoris de Senis, suisque successoribus. Et renuntiando omni juri et legibus et constitutionibus et auxiliis et defensionibus, unde se a scripta pena, vel ab aliquo scriptorum tueri vel juvare aut liberare posset. Et quod possit ipsum pro predictis et singulis convenire ubique coram quocunque ve quibuscunque Judice vel Judicibus, ecclesiasticis vel secularibus voluerit. Quapropter predictus frater Melanus operarius scripte opere scripte ecclesie sce Mari majoris de Senis operariatus nomine pro scripta oper scripte ecclesie, et etiam ex bailia et potestate, qua dicit se habere a consilio et communi Senarum de hi omnibus et singulis promittendis et faciendis, conven et promisit scripto magistro Nicholo p. stip., quod scr ptas libras sexaginta quinque denariorum Pisanorum pr

pretio scriptorum colunpnellorum et tabularum et aliarum scriptarum petrarum dabit et solvet, vel dari et solvi faciet ipsi magistro Nicholo, vel ejus heredi, aut suo certo misso pro eo, sive cui ipse preçeperit, hinc ad scriptos terminos, videlicet, medietatem ex eis hinc ad scriptum pasca nativitatis proximum. Et reliquam medietatem, hinc ad scriptas Kalendas Martii proximi, Pisis, in denariis Pisanis. Et convenit et promisit ei p. stip., quod a scriptis kalendis martii proxime venturi in antea ipsum Magistrum Nicholum cum scriptis duobus suis famulis et etiam uno altro famulo pro predictis operibus faciendis tenebit et stare et morari permictet in civitate senarum, quousque dictum pergamum conpletum fuerit. Et quod dabit et solvet, vel dari et solvi faciet ipsi Nicholo magistro pro suo salario et mercede sui laboris pro singulo die, quo ibi in ipso opere laborabit et faciet laborari. solidos octo denariorum pisanorum *). Et pro scriptis duobus suis discipulis pro eorum salario et mercede solidos sex denariorum pro

*) Im, Archivio della Biccherna, (Abtheilung der Riformagioni zu Siena), Classe B. No. 20. Jahr 1261. Julius bis Januar lies't man p. 29. sec.:

XXV. sol. magistro Martino
XXV. sol. magistro Russo
XXV. sol. magistro Ugolino
} magistris lapidum qui venerunt cum dno. cam. Montepulcianum causa designandi cassarum qui fieri debet ibi pro communi Senensi pro eorum salario quinque dierum.

Nach diesem Maßstabe ist das stipulirte Taglohn des Meisters und seiner Gesellen nicht so unerheblich.

singulo die, quo in ipso opere laborabunt, in denariis Pisanis solvendos in fine cujusque mensis, sicut ceperit ad rationem predictam. Et etiam hospitium et lectos pro se et scriptis discipulis tribus. Et etiam pro scripto tertio discipulo salarium sive pretium condecente *) pro singulo die, quo ibi laborabit. Salvo et intellecto in scripto contractu ex pacto modo inter ipsos contrahentes apposito, quod si idem magister Nicholus aliqua vice seu aliquibus vicibus de voluntate scripti fratris Melani operarii ivit vel stetit pro factis predicti operis, vel aliis factis ipsius operis vel comunis Senarum. Idem operarius dabit, vel dari faciet ipsi magistro Nicholo pro suo salario et mercede solidos octo denariorum pisanorum et expensas equorum et victum singulo die, quo sic iverit vel steterit. Et salvo et intellecto si Johannes filius ipsius magistri Nicholi venerit et de voluntate ipsius magistri Nicholi in predicto opere laborare voluerit, quod ipsum ibi stare et laborare permictet et patietur. Et pro singulo die, quo in ipso opere laborabit, dabit et solvet, vel dari et solvi faciet ipsi magistro Nicholo pro salario et mercede scripti laboris scripti sui filii solidos quatuor denariorum pisanorum min. Et quod aliquos alios magistros in dicto opere sine licentia et voluntate scripti magistri Nicholi non mictet, nec faciet laborare. nec aliquos magistros, qui in dicto opere laborabunt, sine

*) Endung der vulgären Sprache.

licentia et voluntate ipsius magistri Nicholi non extrahet, vel faciet extrahi. Et quod eundem magistrum Nicholum et ejus discipulos liberabit et faciet liberari a communi Senarum durante scripto opere ab omnibus servitiis realibus et personalibus. Et hec omnia scripta et singula scriptorum, qualiter dicta sunt, faciet et fieri faciet sine briga et molestia et reclamatione curie. Si vero, ut dictum, non observaverit, aut si contra predicta vel aliquod eorum fecerit vel factum fuerit, penam scriptam librarum Centum denariorum et etiam penam dupli totius scripti pretii et salarii et omnes expensas curie et advocatorum et alias, quo modo fierent, ei pro stipulatione componere et dare promisit. Et pena soluta contentus in suo robore et vigore consistat. obligando se operariatus nomine pro scripta opera et ipsam operam et bona scripte opere sce Marie majoris Senarum suosque successores ipsi magistro Nicholo et ejus heredibus et renuntiando etc.

Et taliter me et Palmerium notarium de Senis quondam Johannis, qui similem cartam rogavit, h. scribere rogaverunt. Actum Pisis in ecclesia sci Johannis baptiste. Presentibus Rainaldo S. paris operario opere ecclesie sce marie majoris Pis. et Bonajuncta operario scripte ecclesie sci Johannis. Et etiam presente scripto Palmerio notario de Senis quondam Johannis, qui similem cartam rogavit testibus ad hoc rogatis. etenim:

Ego Jacobus filius quondam Alberti de Gabbiano Domini Frederici Dei gratia Romanorum Imperatoris notarius predictis omnibus interfui et rogatus scripsi et firmavi et complevi.

2. Daselbst. No. 293.

In nomine domini nri Jesu Christi anno ejusdem domini Millesimo CC. LXVII. Indictione VIII. die V. Idus Maji. Omnibus hanc publicam paginam inspecturis pateat evidenter, quod in presentia mei hugonis notarii et testium subcriptorum ad hec specialiter vocatorum frater Melanus conversus sci Galgani ordinis Cisterciensis operarius operis sce Marie de Senis requisivit magistrum Nicholam Pieri de Apulia, quod ipse faceret et curaret ita, quod Arnolfus discipulus suus statim veniret Senas ad laborandum in dicto opere cum ipso magistro Nichola, sicut idem Magister Nichola convenit et promisit eidem fratri Melano operario sub pena C. librarum denariorum, ut constat per instrumentum factum manu Palmerii notarii. Alioquin procederet contra dictum magistrum Nicholam ad predictam penam.

Actum Senis in domo dicti operis coram hugolino quondam Rodulfi notario, fratre Bartholo converso ordinis Cisterciensis, Gratia Guidonis et Ventura Ranerii testibus presentibus et rogatis.

Ego Hugo quondam Marii notarius predicte requisitioni interfui eam rogatus scripsi et publicavi.

3. Das. No. 302. Die äußere Aufschrift: carta del maestro NicchOlo che fece el legio *).

Dieser Pergamentstreif enthält eine Reihe von Empfangsbescheinigungen, aus welchen ich nur das Persönliche ausheben will.

*) Ein ebenfalls gebräuchlicher Ausdruck für, pergamo, Kanzel.

1) In etc. anno ejusdem Millesimo CCLXVII. Indicatione X. die XVII. kalendas Augusti.

Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis populi sci Blasii confiteor etc. LXXVIIII. libras bonorum denariorum pisanorum parvorum pro pretio lapidum pergami, quod fieri debet in ecclesia Senensi et IV. Leononum et VII. basarum. Item confiteor tibi — habuisse et recepisse — XXV. libras bonorum denariorum Senensium minutorum pro conpimento salarii Johannis filii mei et Lapi Donati et Arnolfi meorum discipulorum. Et a dictis Summis etc.

2) Anno dni Millesimo CC. LXXVII. Indictione XI. die VIIII. kalendas novenbriarum. Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis pro me et filio meo Johanne promittens de rato pro eo confiteor tibi fratri Melano etc. — XLI. libras et XIII. solidos bonorum denariorum Senensium pro pretio et salario meo et dicti Johannis filii mei trium mensium proxime preteritorum, videlicet Julii etc. —

3) Eodem anno et Indictione, die secundo mensis Novenbris. Ego magister Nicholus dictus pro me et filio meo etc. — recepisse XVI. Libras et VIII. solidos — pro salario — mensis octubris etc. —

4) Eodem anno et Indictione die XVI. kalendas Januarii. Ego magister Nicholus — XVI. libr. et II. solidos — pro preterito proxime mense novenbris.

5) Eodem anno et Indict. die IV. nonas Januarii. Ego magister Nicholus pro me et filio etc. — XIV. libras et VIII. denarios de mense decembris proxime preteriti.

6) Anno dni. Millesimo CCLXVIII. Indictione XI. die secundo nonas aprilis. Ego magister Nicholus pro me et filio meo dicto etc. — L. libras et VIII. sol. et X. denarios senen. — trium mensium preteritorum proximorum. —

7) Eod. anno et ind. die VIII. Idus junii. Ego magister Nicholus dictus pro me et filio meo — XXVIII. libras XV. solidos et III. den. pro salario — duorum mensium proxime preteritorum, videlicet Aprilis et Maji. —

8) Anno Millesimo CCLXVIII. Indict. XII. die VIII. Idus Novembris. Ego magister Nicholus — pro me et Johanne filio meo et Lapo et Arnolfo discipulis meis promittens — habuisse LXXIV. libras et IV. denarios bonorum denariorum Senensium minutorum pro pretio et salario meo et filii et discipulorum meorum, quos mihi et eis dare debeas pro quatuor proximis preteritis mensibus videlicet Julio, Augusto, Septenbr. et Ottubr. etc. —

Diese Bescheinigung ist die letzte noch vorhandene und beschließt mit einer Formel, welche einer allgemeinen Quittung gleicht und errathen läßt, daß die Kanzel damals bereits beendigt war. — et ab omnibus aliis solutionibus, heißt es, provisionibus, pactis, conventionibus, et obligationibus, quibus michi vel eis tenereris aliquo modo vel... ab hodie retro libero et absolvo. et pactum, finem et generalem refutationem tibi facio de ulterius non petendo tibi aut dicto operi aliquid inde sub pena etc.

Bemerken wir, daß jene Löwen, zwey und drey der mit-

getheilten Folge von Urkunden, bey dem Künstler fertig vorhanden seyn mußten; er verspricht (No. 1.) sie alsobald mit dem übrigen rohen Materiale zu liefern, und bescheinigt schon in seiner frühesten Quittung den Empfang des dafür ausbedungenen Preises von 78 Pfund. Das rohe Material kostete (No. 1.) 65. also die vier Löwen und sieben Vasen nur 13 Pfund. Diese unverhältnißmäßige Wohlfeilheit erklärt sich eben nur aus der Art ihrer Beschaffung. Der Gebrauch, Löwen unter den Kanzeln, wie besonders unter dem Vordache der Kirchthore anzubringen, war dazumal so ausgebreitet *), daß man darauf speculiren mochte.

Daß Arnolfo nicht, wie Vasari berichtet, seines Mitgesellen Lapo Sohn war, vielmehr von einem unbekannten Cambio abstamme, wissen wir längst durch ältere Mittheilungen aus einem gegenwärtig unzugänglichen florentinischen Archive **). Hingegen lernen wir aus der zweiten Urkunde: daß der Vater

*) S. Sepulcral monuments, Introd. p. CXXIII., wo die Entstehung dieses Symboles aus Psalm 91. erklärt wird, wo: conculcabis Leonem etc. — An der Vorseite des Domes zu Pisa liest man die Worte: de ſore Leonis libera me Domine etc. neben einem schwarz auf weißem Marmor eingelegten Männchen inmitten zweyer Unthiere. Vielleicht war dieses Symbol für die Geweihten eine Anmahnung an die Streitigkeiten der Kirche mit der weltlichen Gewalt, welche der Zeit nach mit dessen jäher Ausbreitung zusammentrifft.

**) S. Richa delle chiese di Firenze. To. VI. p. 17., wo aus der Bestallung des Arnolfo zum ersten Werkmeister des Dombaues: Arnolfus de Colle fil. quondam Cambii. — In einem Briefe König Karls von Anjou dd. 1277. Sept. X. Ind. VI. (Archiv. della Cancelleria X virale di Perugia A. No. 52. und abgedruckt bei Mariotti, lett. perug.) heißt er rundweg mag. Arnulfus de Florentia. Man überging in der Fremde die specielle Angabe des Geburtsortes.

des Nicolas, Peter, aus Apulien nach Pisa gekommen war. Erwägen wir, daß Peter, nach dem Gebrauche jener Zeit, wahrscheinlich dieselbe Kunst betrieben hat, als sein berühmterer Sohn, so werden wir weiter vermuthen dürfen, daß in jenen älteren Mittelpuncten des levantischen Handels, zu Neapel, Gaeta, besonders zu Amalfi auch während der meist barbarischen Jahrhunderte einige Kunstbildung fortbestanden. Wenn ich recht entsinne, so waren auch die Baumeister der schönen Basilica zu Montecassino Amalfitaner.

Der Sohn des Nicolas, Johannes, scheint in diesen Urkunden (eins und zwey) nur eine untergeordnete Stelle einzunehmen. Er wird (No. 1.) offenbar nicht sowohl gesucht, als den Wünschen des Vaters zugestanden und erhielt nur ein Drittheil des Lohnes seiner Mitgesellen. Unstreitig also erwarb er sich durch spätere Leistungen die Auszeichnung, welche ihm, wie ich oben gezeigt habe, in der Folge zu Theil geworden.

Wie seine Kanzel im Dome zu Pisa bezeugt, befolgte Johannes in reiferen Jahren den deutschen Geschmack, den er jedoch durchaus übertrieb und keineswegs gleich dem Arnolfo, verschönte und milderte. Dieser letzte beendete, etwa zwanzig Jahre nach jener Kanzel des sienesischen Domes, die Verdachung des Hauptaltares der großen Paulskirche außerhalb der Mauern von Rom, in welcher die Anlage freylich die schon seit längerer Zeit herkömmliche, das Einzelne indeß in deutschem Geschmacke ausgebildet ist. Es befinden sich daran Figuren des Paulus und Petrus, so wie zween anderer Apostel, welche, obwohl sie etwas kurz sind, im übrigen doch zu den schönsten Bildnereyen jener Zeit gehören. Der Künstler hatte den überlieferten Typus zwar ins Auge gefaßt, doch neu belebt und in seine eigenthümliche Manier übertragen, welche

das Hochalterthümliche mit dem gothischen Geschmacke verschmilzt *).

Schon Vasari **) hat dem Meister Nicolas (auf welchen ich noch einmal zurückkomme), wie gewöhnlich ohne alle Gewähr, viele bedeutende Bauwerke beygelegt, und Morrona ***), in patriotischem Eifer, die Zahl dieser Werke, nach Vermuthungen ohne festen Grund †), bisweilen auch nach einem bloß eingebildeten Kennergefühle, um einige neue vermehrt. Ich bin weit entfernt, dem wackeren Meister abzusprechen, daß er sich auf die Baukunst verstanden, was, bey damaliger Verbreitung des Künstlerberufes, an sich selbst sehr wahrscheinlich ist. Gewiß war er der Rathgeber, oder Gehülfe der Domverwaltung zu Pisa, weil er in der ersten der oben mitgetheilten Urkunden sich die Freyheit ausbedingt, viermal im Jahre dahin zurückzukehren, um sowohl seine eigenen, als auch die

*) An diesem Werke, welches wahrscheinlich beym letzten Brande durch Einsturz des Daches zerschmettert worden, ist oder war folgende Aufschrift eingegraben:

HOC OPVS FECIT ARNOLFVS = CVM SVO SOCIO PETRO. ✝ ANNO MILLENO CENTVM BIS ET OCTVAGENO QVINTO. SVMME DS = Q. HIC ABBAS BARTHOLOMEVS = FECIT OPVS FIERI = SIBI TV DIGNARE MERERI.

— Welch eine Kluft von den Inschriften dieser Zeit zu den Bildern, an denen sie vorkommen!

**) Vita di Nicolò Pis.

***) Morrona, la Pisa ill. T. II. cap. II. §. 3. gegen Ende.

†) So versichert er uns, mit den Worten des Vasari: daß Clemens IV. den Nicolas im J. 1267. nach Viterbo gerufen, und ihm dort Verschiedenes zu bauen aufgetragen habe. — Wir wissen indeß aus den obigen Urkunden, daß unser Meister während dieses Jahres durch sein Wort an Siena gebunden war und in der That (Nr. 3.) daselbst ohne längere Unterbrechung gemeißelt hat.

Angelegenheiten des Domes und der nahen Taufkirche seiner Vaterstadt in Acht zu nehmen. Doch waren diese Gebäude längst vollendet; man konnte daher nur in Bezug auf Nachbesserungen und Zierden seiner Hülfe, oder seines Rathes bedürfen. Wenn Nicolas jemals von Grund auf gebaut hat, so befolgte er wahrscheinlicher die späteren Ausweichungen der römisch-christlichen Bauart, als die gothische, welche, wie schon Morrona vermuthete, nach seiner allgemeinen Hinneigung zum Antiken und Altchristlichen ihn nicht wohl ansprechen konnte. Der Thurm der Kirche s. Nicolas zu Pisa möchte daher sein Werk seyn können; obwohl, bis Solches erwiesen worden, auch eines Anderen. Ueberhaupt ward in so früher Zeit kein beträchtliches Bauwerk so ganz nach e i n e m Plane durchgeführt.

Schon aus den hier und in der vorangehenden Abhandlung *) mitgetheilten Actenstücken erhellet es zu Genüge, daß in den italienischen Freystaaten des Mittelalters solche Bauwerke, an deren Förderung die höchste Gewalt Theil genommen, selten, vielleicht nie, so ganz nach dem Plane und unter der Leitung eines einzigen Künstlers durchgeführt wurden. Bald ward die Leitung des Geschäftes einer einzigen Person, bald wieder einem engeren Ausschuß übergeben; bald nahm der jedesmalige höchste Magistrat das schon halb Geschehene und längst Beschlossene von neuem in Erwägung, unterwarf es der Berathung und Abstimmung der größeren Bürgerversammlungen, was nicht selten der Anlage eine ganz neue Richtung gab. Allerdings mögen kleinere Pfarrkirchen und Klöster, bey deren Ausführung weniger Köpfe zu vereinigen wa-

*) Abh. X. Belege I.

ren, auch dazumal bisweilen nach einem Plane und unter derselben Leitung vollendet worden seyn. Die Domkirchen aber unterlagen allen Schwierigkeiten und inneren Hemmungen der republicanischen Staatsverwaltung; bey diesen Gebäuden war das Ganze wie das Untergeordnete das Ergebniß fortgehender Berathungen, Abänderungen und Verschmelzungen, in denen das Absehn, die Manier und Eigenthümlichkeit der einzelnen Künstler nothwendig verloren ging. Wenn uns Vasari und andere noch Neuere demungeachtet bey vielen Domgebäuden den Meister angeben, so beruhen diese, wie andere gleich verwegene Versicherungen auf bloßer Unkunde und daher entstehender Mißdeutung von Nachrichten über die Theilnahme bestimmter Künstler an den Berathungen und Arbeiten, welche im Verlaufe der Zeit an diesem, oder jenem anderen Theile bestimmter Gebäude vorgenommen worden. Wir haben in der vorangehenden Abhandlung gesehn: daß selbst die Modelle eines Arcagno nicht ohne Abänderungen sind angenommen, und bald darauf wiederum verworfen worden; in dieser: wie man einen schon weit vorgerückten Bau, nach wiederholten Berathungen endlich ganz aufgegeben hat. Vielleicht ist es Sachkundigen nicht unwillkommen, andere Beyspiele derselben Art einzusehn, welche, wenn auch nicht ausnehmend wichtig, doch wenigstens bis dahin ungedruckt sind.

1. Archivio dell' opera del Duomo di Siena. Pergamene. No. 234.

(Neue Einrichtung und Controllirung der Verwaltung.)

In nomine domini amen. pateat evidenter omnibus hanc paginam inspecturis, quod consilium comunis et populi Sen. coadunatum more solito in ecclesia sci Christofori ad sonum campane a domino Francisco Trogi-

sio dei et domini Regis Cecilie gratia Senarum potestati et a domino Roffredo de Isola eadem gratia capitaneo comunis et populi Sen. fuit in concordia, quod novem Boni homines scilicet tres per terzerium debeant eligi ad ordinandum et providendum, qualiter procedatur in opere sce Marie et quomodo ibi laboretur, et quod ordinaverint et statuerint debeat fieri et observari et sit firmum et ita in dicta opere procedatur et laboretur. Actum Senis in ecclesia dicta coram dno Gherardo Judice populi Sen. et Jacob. Castaldo comunis Senarum presentibus. Sub anno dni Millesimo CCLIX. Indict. III. die III. Idus Februarii.

Das. No. 235. anno 1259. Ind. tertia die XVI. kalend. Decenbris, also um einige Monathe früher, (das sienesische Jahr reicht bis zum März 26.) wird eine außerordentliche Commission von neun Männern, drey für jede Abtheilung der Stadt, angeordnet, um dem Operarius: super facto cori, zu rathen. Aus dieser scheint denn obige Organisation sich unmittelbar entwickelt zu haben.

2. Archivio dell' opera del Duomo di Firenze. Libro. Prestanze. 1355. — 57.

(Ergänzung des Protocolls vom August 3. 1357. dessen Anfang s. vorangehende Abhandlung, Belege I. Arcagno, 5.

— i quali tutti e cinque di concordia nella presenzia di detti operai presero per partito e deliberarono. la detta nuova colonna fatta per Franceschо essere più forte e bella e laudabile, di che i detti operai furono contenti e nel nome di dio comandarono, che quella si mettesse a seguizione. Si veramente:

Che

Che e' si faccia uno pilastrollo di mattoni murato in quella altezza che basti. sul primo pilastro fondato. et che la detta colonna di giesso vi si pongnia su et che iscritto vi sia a'pie' con lettere grosse, che qualunque persona volesse aporvi alchuno difetto debia fra otto di venire agli operai o ad altri per loro et dirne l'animo suo et sarà udito graziosamente.

Et comandano che io filippo mandassi a boccha. il messo dell' opera a tutti maestri religiosi e secolari di Firenze significando loro il detto partito preso della colonna preghandoli che e vegniano a vedere se per loro vi s'aponesse.

Et comandano chella detta colonna del giesso si compiesse tutta intorno come ella é dalle due faccie.

Et comandano a franceschо che in sudetto primo pilastro fondato intagliasse cogli scharpelli il modello della bagia (Basis) della sopradetta colonna.

Che nelle sopradette lettere anche stia iscritto che chiunque ne vuole . . . . vegnia a pattegiarsi.

Gewiß brauchte es nicht so viel umständlicher Vorbereitungen, um den Meistern und Männern vom Fach begreiflich zu machen, wie ein oder das andere Modell sich an seiner Stelle, oder im Vollen ausnehmen würde. Indeß hatte man auch die Stimmen der minder Kunstverständigen und völlig Unkundigen zu gewinnen, welche gelegentlich zur Berathung hinzugezogen wurden, wie nachstehendes Beyspiel zeigt.

Archiv. et libro cc. XII. Luglio 1357. mercoledì, zu Ende.

— Furono richiesti al sopradetto consiglio molti cittadini venirci. Amerigho da Conmara et bartolo biliotti et varj altri e furono qua entro. perche parve ad alchuno che i sopradetti maestri consigliassero per animo. vollono che i sopradetti francescho et Andrea dessero per ischritto ciaschuno due maestri confidenti et vogliono che questi quatro maestri fossero avedere i sopradetti disegnamenti.

Elesse Francescho:
Ambruogio Lenzi (darunter ausgestrichen: Filippo del frate.)
Frate Rinieri di sta Croce

Elesse Andrea:
Niccholo di Beltramo
Francescho di Neri.

Archiv. c. Libro, Ricordanze dell anno 1359. Protocoll vom J. 1359. Julii 19. Cittadini che consigliarono etc. etc. — Und so fort an anderen Stellen, deren Anführung ermüden würde. — Vgl. in dieser Beziehung jene allgemeine Berathung, die vierte der schon mitgetheilten, den sienesischen Dombau betreffenden Urkunden.

Dieselbe unbehülfliche Vorausſicht, welche so vielfältige Versuche, Einreden und Aenderungen veranlaßte, zeigt sich auch in den Anordnungen, welche die Sitten und Gewohnheiten der Künstler und Handwerker zum Besten lenken sollen. Ich finde im: libro di richordanze. 1367. — 1376.

(Arch. dell' op. del Duomo di Firenze) fo. 18. a. t.: Memoria che di IX. di Luglio 1369.

Lapo di vani
Tomaso di Melglio

✝ di fare, che chapomaestro non vadano a bere choniuno maestro.

✝ di fare, che giovanni, ne niuno checci sia non possa dar parola di mandar niun maestro o manovale a lavorare altrui (altrove).

✝ di fare, che niuno non possa prestare niuna masserizia sanza la parola di III. hoperai.

XII.

Von einigen Dunkelheiten und Verwechselungen der Kunstgeschichte des vierzehnten und folgenden Jahrhundertes. Alberto di Arnoldo; Piero Chelini; Lorenzo da Viterbo; Bernardo Rossellini; Urbano da Cortona; Antonio di Federigo.

Mit dem frischesten Lebensmuthe strebte das wiederaufblühende Italien seine langezeit verödeten Städte wieder einzurichten und zu verschönern; überall ward die Kunst auf das Innigste mit solchen Handwerken verschmolzen, welche ihres Ausdruckes fähig sind; auch die grössesten Künstler unterzogen sich jeglicher vorkommenden Arbeit, leisteten (weil sie das Handwerk zeitig einübten, unausgesetzt betrieben) mit jener Leichtigkeit, welche allein wohlfeile Bedingungen und leichten Absatz des Hervorgebrachten möglich macht. Unter so günstigen Umständen mehrten sich die Künstler, welche behaglich von ihrem Erwerbe lebten, ins Unendliche. In den Verzeichnissen der Innungen, in den Protocollen öffentlicher Berathungen und an so viel anderen Stellen tritt uns überall eine Fülle meist ganz unbekannter Künstlernamen entgegen. *) Doch

*) Unter den Zeitgenossen der Lorenzetti und Simons von Siena, finden sich im dortigen Archiv (Biccherna B.) eine Menge fast unbekannter Künstlernamen. Z. B. B. To. 103. (1310. 1311.)

werden nur solche für uns Bedeutung haben, deren Kunstverdienst noch zu ermitteln ist.

---

fo. 229. a Tavena dipegnitore. — Das. fo. 255. — a Vitoluccio et a Nicholuccio dipegnitore. (Es werden ihnen Wappen bezahlt.) Das. fo. 282. a. t. — Ancho — 1. Lib. A insegnia dipegnitore pro dipegnitura a livri del camarlengo. (Ob jener Sezna, von dessen Hand das Bild der sien. Gallerie? S. Abh. VIII.) — B. To. 99. anno 1301. 1302. fo. 282. a. t. — Item XV. sol. — a petruccio dietisalvi dipegnatore per dipegnatura uno livro etc. Dems. das. fo. 361. a. t. und 362. für Wappenschilder. Das. fo. 296. — a Bindo miniatore. B. To. 104. (1310.) fo. 90. — a Cieco Puci dipegnitore. To. 104. fo. 108. — a Nichola Mini dipentore. B. To. 110. anno 1314. a Vitoluccio et a Guido Cini dipegnitori. Das. fo. 192. a. t. a Mino dipegnitore per dipegnitura due ciervi nellivro delle chiavi etc. B. To. 121. anno 1319. die XXIII. octubris — Guidoni pictori — und die V. decembris — Guido Cinacti pro pictura etc. Allerdings bezahlt man diesen Künstlern meistens nur Wappen und andere Symbole dieser Art. Indeß ward diese Arbeit auch von den größeren Meistern jener Zeit nicht so durchhin verschmäht. — Archiv. delle Riform. di Siena, T. libro 78. steht eine serie delle arti esistenti in Siena l'anno 1363. worin neun und dreißig Maler, vier und sechzig Steinmetze verzeichnet werden, deren Namen und Werke größtentheils ganz unbekannt sind. — Ich habe oben (Abh. VIII.) Minuccio di Filipuccio unter den sienesischen Malern des 13ten Jahrh. aufgeführt. Vielleicht ist es Einigen willkommen, auch seinen Vater oder Meister kennen zu lernen. Archiv. della gen. Biccherna di Siena B. To. 98. (1298.) fo 193. bezahlt man jenem Minuccius Filippi (an a. Stellen Filipucci) pictor, „pro quibusdam testibus falsis, quos depinxit in patio communis Senarum." Archiv. cit. B. To. 84. 1288. (1289.). Item CXIII. Lib. III. sol. III. den. p. apodixia dominorum novem Filipuccio aurifici pro una coppa argenti coperchiata que donata fuit dicto Domino Regi cum dictis flo. (Geldgeschenk). Das. B. To. 66. 1282 fo. 127. erhält ders. Filipuccius aurifex eine Zahlung: pro salario ambassiate.

In Florenz findet sich gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhundertes ein gleicher, oder noch größerer Ueberfluß von unbekannten Künstlernamen. Im Archiv, dell' opera del Duomo di Firenze,

Um die Mitte des vierzehnten Jahrhundertes war Alberto di Arnoldo ein ehrenwerther Bildner, wie jene mehr als lebensgroße Madonna darlegt, welche langezeit für eines der kühneren Werke des Andreas von Pisa gegolten hat.

Wir verdanken die erste Entdeckung und Aufklärung dieses, von allgemeinen und willkührlichen Vermuthungen des Vasari ausgehenden, Irrthumes dem Bibliothekar der Magliabecchiana, Herrn Vincenzio Follini. Dieser verdiente Gelehrte war gelegentlich seiner Vorarbeiten zu einer neuen Ausgabe der Novellen des Franco Sacchetti durch eine dieser anmuthigen Erzählungen, die Novelle 136., veranlaßt worden, den Lebensverhältnissen jenes bis dahin unbekannten Künstlers

---

Liber stanziamentorum mei Johannis scriptoris 1363. = 1369. fo. 64. a. t. anno 1366. — Perus Miglioris, Bettus Gerii, Simon Grimaldi, Benincasa Lotti, et Pierus Gherii, aurifices. — Das. consilium pictorum: Taddeus Gaddus, Andreas Cionis, Nicolaus Tomasi, Johannes Bensi, Andreas Bonajuti, Nerius Monis, Nuccius Montini, Nerius Fioravantis, Ristorus Cionis, Bernardus Pieri, Bencius Cionis, Ciardinus Chuene (fo. 67. heißt er: Ciardinus del Guena; wohl ein Fremder) Franciscus Salvetti, Francischus Nerii b. Baldi. Da Arcagno und Taddeo jenen meist ganz unbekannten Meistern in Rath und That zur Seite stehn, so können auch diese ihrerzeit nicht so ganz bedeutungslos gewesen seyn. Das. fo. 65. Infrascripti sunt pictores deputati — ad faciendum designum seu modellum etc. Unter diesen, nächst einigen der früher angeführten: Dominichus de Forterini, Luchino, Piero Fortini, Jacopo Sanella, Paolo Saldini, Nuccio di Jacopo; und fo. 67. (eod. anno) — Tomasus del Passera, Cecchus Pieri, Jacopo dello Stimolino (oder Sternolino), Zanobius Pacini, Andreas vocatus Burchiasso, Pacinus Cini, Pierus Giamboni, Franciscus Michelis, Stefanus Metti, Sander Macci, Martinus Doni, Johannes Junte, Andreas Cioffi, Buonus Masi, Cambius Michelis, Pierus Mattei, Ambroxius Vannis, Johannes Juntini, Filippus da Campi, Simon daddi, Benintendi Guidi etc.

weiter nachzuspüren. Sacchetti bezeichnet den Alberto als einen bekannten Bauverständigen. In der That wird er, wie die unten mitgetheilten Auszüge darlegen *), in den Berathungen der florentinischen Domverwaltung verschiedentlich als Theilnehmer, in der Folge selbst als Obermeister dieses großen Werkes aufgeführt.

Seine Anstellung bey den Arbeiten, welche der Dombau veranlaßte, fällt, nach den angezogenen Büchern der Bauverwaltung, in die Jahre 1358. und 1359. Um die Mitte des

*) Arch. dell' op. del Duomo di Firenze. Ricordanze 1358. fo. 3. a. t. dì 12. di nuembre 1358. — Gio. di Messer Lotto preposto etc. richiederono per di 13. Novembre. — Nicholo Biltrami, Giovanni di Flor., Ambruogio di ...., Alberto Arnoldi etc. — Gegenüber: fo. 4. 13. Nov. — Essendo raghunati: frate Jacopo di Lapini etc. — Alberto Arnoldi etc. — fo. 34. a. t. 19. d'Ottobre: — Chompari primi in dco dì Alberto Arnoldi maestro etc. — Das. in einem anderen Buche, Richordanze dell' ao 1359. fo. 8. 1358 (1359?) di IIII. di Settenbre. Maestri che chonsigliarono detto dì etc. — tutti quatro maestri renderono per chonsiglio etc. — chelle finestre, che chonducie Alberto allato al chanpanile si seguano al modo chominciato etc. — Ferner: franciescho Talenti chapomaestro della detta opera etc.

Alberto chapomaestro della detta opera rende per chonsiglio detto dì: che la detta porta nominata di sopra rimangha dovella é, e murivisisu chom' anno detto que' di sopra. fo. 14. a. t. beruft sich franceschо Talenti auf die Ansicht unseres Alberto; und fo. 14. a. t. XXVII. Sett. 1359. — operai ragunati tutti e quatro nella chasa dell' opera allogharono ad Alberto Arnoldi chapo maestro della detta opera a guidare et a far fare ed acchonpiere l'archo della porta maggiore della faccia dinanzi di Santa Riparata (dem Dome) ed asseguirlo chome (é) chominciato da pie di marmo rosso ischavato, chome quello che v'é fatto. Salvo che il detto Alberto deba avere chonsiglio chon Franciescho Talenti d'ongni lavorio che vi fa, e che chollui insieme facciano il detto lavorio. Vgl. das. fo. 15. a. t. fo. 16. —

letzten Jahres übernahm er die Verpflichtung, jene mehr als lebensgroße Madonna mit dem Kinde und zween sie verehrenden Engeln für die Brüderschaft der Misericordia auszuführen, derselben, welche späterhin mit einer anderen Gesellschaft, dem Bigallo, vereinigt worden. *) Diese Arbeit möchte ihn von der Leitung des Dombaues abgezogen, und bis in das Jahr 1364. hinreichend beschäftigt haben, in welchem er solche vollendet abliefert, wie aus dem Absolutorio erhellt, welches ich in die Anmerkung verweise. **) In der Folge entschwindet mir seine Spur; vielleicht beschloß er bald darauf sein Leben.

In derselben Stiftung erhielt sich das Andenken eines Zeitgenossen des Masaccio, des Piero Chelini. Freylich erreichte dieser Maler weder die physiognomischen Feinheiten des Fiesole, noch die großartige Anordnung und stärkere Schattengebung des Masaccio; doch zeigt sich andrerseits in seinen

---

*) Archiv. del Bigallo Libro segn. 2. dal 1349. al 1412. p. XII. — 1359. die VI. mensis Junii. Item allogharono a fare la ymagine di marmo di nostra donna col fil. in braccio con atto di misericordia, adornata fregiata di fregj d'oro e lustrata come si conviene e simigliantemente due Angeli la quale figura dee essere d'altezza braccia tre o piu . e quella degn'agnoli braccia due e mezzo o piu a Alberto Arnoldi maestro del popolo S. Michele berteldi.

**) Das. p. LVII. — 1364. — a di XVI. daghosto. — Item deliberarono e absolvettero Alberto Arnoldi maestro e Alessio suo mallevadore dalla promessa fatta per loro di fare le figure di nostra Donna coglagnoli e dichiararono essere fatte secondo la promessa fatta per lo detto Alberto; e a me comandarono, che la charta e ogni promesso sia cassa annullata e per me cancellata. — Vgl. Cicognara, stor. a. s. St., welcher diese Zeugnisse schon benutzt hat und näher auf das bildnerische Verdienst dieser Gruppe eingegangen ist.

Umrissen ungleich mehr Gefühl, als den späteren Nachahmern der Manier des Giotto eigen zu seyn pflegt; in seiner Auffassung aber ein milder und gütiger Sinn. Sicher hatte er bessere Ansprüche an das Andenken seiner Mitbürger, als Lorenzo di Bicci und andere Zeitgenossen, denen Vasari in seinen Künstlerleben einen besonderen Abschnitt gewidmet hat.

Die älteste Erwähnung unseres Malers findet sich in dem großen Werke des Richa *), dem der Archivar des Bigallo seinerzeit eine Notiz mitgetheilt hatte, deren Nachweisung unrichtig zu seyn scheint, da sie nirgend mit den vorhandenen Büchern des Archives zusammentrifft **). Doch entdeckte ich, indem ich dem angegebenen Jahre nachging, daß man dem Piero, im Julius des Jahres 1444., den Werth der äußeren Bemalung des im vorangehenden Jahre abgebrannten ***) Hauses der Brüderschaft wirklich in deren Büchern zu gut geschrieben habe.

---

*) Delle Chiese di Firenze. To. VII. p. 293. Nr. XXI.

**) Ders. daß. verweist auf lib. X. p. 8. des Arch. der Brüderschaft. Die Anziehung, die ihm mitgetheilt worden, lautet: Item Piero Chellini pro resto totius sue picture facte in Domo habitationis capitaneorum in facie exteriori. — Die Bücher wurden indeß, s. unten, in italienischer Sprache geführt.

***) Archiv. della Co. del Bigallo libro 23. Debitori e Creditori dell' anno 1444. fo. 96. — Piero Chellini dipintore de' avere lib. trentotto — sono per dipinture a fatto nella facciata dinanzi della chasa nostra quando arsa nell' anno 1443. d'acchordo collui questo di primo di Luglio 1444. — fior. 38. piccoli. Auf der Rückseite des vorangehenden Blattes steht eine abschlägliche Zahlung, mit Hinweisung auf das libro biancho, a. c. 77. Dieses, gegenwärtig: libro 22., hat fo. 77. — Piero Chelini — posto debitore a libro etc. — fiorini 20. piccoli. und gegenüber: Piero Chelini dipintore de dare a di 24. di marzo 1443. — fio. 20 picc. Die

Obwohl nun so viel Gründe vorhanden sind, dieses nicht unbeträchtliche Guthaben auf die ganze, nicht sehr ausgedehnte Vorseite des Hauses zu beziehn, so hat dennoch bey den florentinischen Topographen seit längerer Zeit das Vorurtheil sich festgesetzt, daß die oberen Abtheilungen der Mauer schon ungleich früher gemalt seyn müssen. Richa *) hat diese, in den Zwischenräumen der Fenster des oberen Stockes angebrachten Gemälde, ohne seine Gründe anzugeben, dem Taddeo di Gaddo beygemessen; er folgt hierin nicht einmal dem Vasari. Andere, besonders Lami, verlegen dieselben Malereyen in das dreyzehnte Jahrhundert, was schon in Ansehung der Manier, in welcher sie ausgeführt worden, auf keine Weise einzuräumen ist.

Die florentinischen Topographen scheinen davon auszugehn, daß der Gegenstand jener oberen Wandgemälde des Bigallo (Begebenheiten aus der Legende des Hl. Petrus Martyr) nothwendig von der Gesellschaft der Misericordia müssen angeordnet seyn, welche nicht früher, als im Jahre 1425. mit der jüngeren Gesellschaft des Bigallo sich verschmolzen hat. Doch weßhalb sollte das Andenken der Stiftung jener ersten Gesellschaft für die spätere, vereinigte, so allen Werth verloren haben, daß man unumgänglich annehmen müßte, sie habe nichts anordnen können, was auf jene Bezug hat? — Ließ

Fortsetzung der Berechnung mit dem Maler in obigem libro 23. fo. cit. und fo. 192. 193. 195. 199. — Bemerken wir, daß der Vatersname häufiger, Chelini, geschrieben wird; wahrscheinlich ist er aus Michelino abgekürzt worden. — Im Archiv della gen. Biccherna di Siena fand ich, B. 121. anno 1319. 31. Dec. Item — Chelino Choletti operario comunis Senarum etc.

*) Delle chiese di Fir. To. cit. p. 289. §. XVII.

och diefelbe Gesellschaft noch um hundert Jahre später am Sockel des hölzernen Gerüstes auf dem Altare der Kappelle Einiges aus der Geschichte des Hl. Petrus Martyr durch den Ridolfo Ghirlandajo ausführen; eine Arbeit, welche zur Zeit es Vasari *) beschafft worden und noch immer an ihrer Stelle vorhanden ist.

Die erste der beiden fraglichen Darstellungen aus dem eben des Hl. Petrus Martyr, die Weihe und Vertheilung er Fahnen zum Religionskriege, ist zum Theil von der äuße- n Wand des Gebäudes herabgefallen; doch hat man davon itig eine Copie genommen, welche in einem der inneren Ge- ächer aufbehalten wird. Die andere, erhaltnere zeigt ein Zunder desselben Heiligen, welcher während der Predigt ein üchtiges Pferd, wohl ein dämonisches Wesen, beschwichtigt, er verschwinden macht. Ein dichter Haufen theils sitzen- r, theils stehender Weiber bezeigt in naiven, nicht ungefälli- n Wendungen ein gewisses augenblickliches Schwanken von nbestimmter Furcht zur Betroffenheit über das Wunder. In m Heiligen erscheint viel Ruhe und Zuversicht; in seinem ingeren Begleiter mönchische Demuth; in einer Gruppe rü- iger Männer Ernst und Festigkeit.

Aehnliche Bequemlichkeit in den Bewegungen, Sicherheit zwangloser Andeutung der Affecte, dieselbe Manier in der ezeichnung der Formen durch wohlgelegte, einfache Umrisse blicke ich nun auch in jenem Fragmente, welches man gele- ntlich einer Erweiterung der Hausthüre abgesägt und gegen- ärtig im Inneren des Gebäudes wiederum aufgestellt hat. er Künstler versinnlicht darin den practischen Zweck der Ver-

*) Vita d'Andrea Pisano Ed. cit. p. 149.

brüderung des Bigallo, Kindern, welche in der damals sehr volkreichen und belebten Stadt sich verloren hatten, eine vorübergehende Zuflucht zu gewähren. Er schilderte die Freude von Müttern, welche ihre Kinder hier wieder aufgefunden haben; die Betrübniß einiger Anderen, welche sie noch vermissen; das Behagen von Kindern, welche, auf den Armen ihrer Ammen oder Mütter gewiegt, gekoset, beschenkt, bereits ihr vergangenes Leiden und Sehnen verschmerzt haben. Unstreitig ist dieses Fragment schöner und belebter, als jene Malereyen der äußeren Wand. Indeß war auch der Gegenstand einladender, lag die Stelle, an der es gemalt worden, dem Auge näher. Uebrigens ist die Manier so ganz dieselbe, daß, wer diese Malereyen ohne vorgefaßte Meinung betrachtet, ihre durchgehende Uebereinstimmung unbedenklich anerkennen wird. Gewiß würden auch die florentinischen Topographen schon längst von ihrem Vorurtheil zurückgekommen seyn, hätten sie nicht übersehn, daß jener Arbeit des Chelini ein Brand vorangegangen war, welcher nach der Anlage des Gebäudes nur den Dachstuhl verzehrt haben konnte, doch eben daher besonders das obere Gemäuer nebst dessen Verzierungen beschädigt haben mußte.

Ich halte aber auch eine Tafel in der Sacristey der florentinischen Pfarrkirche s. Remigio (das Volk nennt diese Kirche: s. Romeo), welche Vasari *) als eines der schönsten Werke des Giottino bezeichnet und ausführlich und glücklich beschreibt, vielmehr für eine Arbeit des Piero Chelini.

Diese Tafel, eine Ruhe nach der Abnahme vom Kreuze, ist auf Goldgrund gemalt und von einem Rahmen von spä-

*) To. I. vita di Tommaso, detto Giottino, Ed. cit. p. 191.

tester italienisch gothischer Zeichnung umgeben. Das goldene Feld, die gothischen Randverzierungen waren, wie die Altargemälde des Beato Angelico bezeugen, zur Zeit des Chelini noch in Gebrauch, unterschieden sich jedoch von den früheren, durch Pilaster abgetheilten Altartafeln durch ein weites, eine einzige Handlung umfassendes Mittelfeld. Aus dieser Einrichtung, vornehmlich aber aus einigen kleiner gehaltenen Bildnißfiguren, welche nach der Sitte der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes bekleidet sind, erhellet unwiderleglich, daß unsere Tafel um ein Jahrhundert neuer ist, als Giottino, also der Zeit nach mit dem Chelini zusammenfällt.

Nun zeigt dieses Werk besonders in den Extremitäten die entschiedenste Verwandtschaft mit den eigenthümlichen Zügen und Manieren unseres Künstlers, in der Auffassung des Affectes der Marien, welche den heiligen Leib umgeben, dieselbe anmuthige Weiblichkeit, welche in jenen Mauergemälden vorwaltet. Zudem fehlt es nicht an einzelnen Gestalten, welche mit anderen jener Mauergemälde des Bigallo übereinstimmen; man vergleiche nur die mehr untergeordneten Figuren der Kreuzesabnahme in s. Romeo mit jenen Nonnenähnlichen Frauen, welche in mehrgedachtem Fragmente zu beiden Seiten die Gruppe der Weiber und Mütter begrenzen und Wärterinnen der milden Anstalt zu seyn scheinen. — Gewiß würde selbst Vasari von dieser mehrseitigen Uebereinstimmung beider Werke sich überzeugt haben, hätte er überhaupt den Piero Chelini gekannt und auf ihn Rücksicht nehmen können, als er, (sichtlich nach ganz allgemeinen Vermuthungen *), jenem Bilde einen Namen gab.

*) Vas. vita di Giottino p. c. — Dicesi, che Tommaso fu persona malinconica — ma dell' arte amorevole e studiosissimo, come

An der Vorseite der Kirche sta Maria Maggiore zu Rom befindet sich, halb verdeckt von dem modernen Vorbau, ein beschädigtes Musiv, auf welchem zu Füßen der Hauptfigur, des Heilands:

PHILIPPUS RUSERUTI (Ruggierotti?) FECIT HOC OPUS.

Ich habe die römischen Topographen älterer Zeit nicht zur Hand, bezweifle aber, daß sie auf diese Inschrift Rücksicht genommen, da Lanzi, der sie benutzt hat, dieses Namens nicht erwähnt.

Meister Philipp scheint um das Jahr 1300 geblüht zu haben, also ein Zeitgenosse des Pietro Cavallini zu seyn, welcher den Vasari viel beschäftigt hat. Das Hauptgemälde (Christus in Glorie von zween Engeln umgeben, welche Kandelaber und Rauchfässer halten, zu den Seiten Evangelisten und die Jungfrau im Habitus altrömischer Matronen) ist ganz im Sinne der christlich-antiken Darstellungen entworfen, oder wahrscheinlicher bloße Erneuerung eines älteren Musives. Hingegen verräth die beygeordnete Darstellung aus der Legende von Erbauung der Kirche, daß unser Künstler schon von der neueren giottesken Richtung ergriffen war, und die Handlung mehr, als den Charakter, ins Auge faßte. Auch die Bauart in den Hintergründen deutet auf das Hereinbrechen jenes von Giotto ausgehenden ganz neuen Geschmackes und Bestrebens.

---

apertamente si vede in Fiorenza, nella chiesa di S. Romeo, per una tavola lavorata da lui a tempera, con tanta diligenza ed amore, che di suo non si é mai veduto in legno cosa meglio fatta. In questa tavola etc. Wer den Vasari genauer ins Auge gefaßt hat, kennt die Bedeutung solcher ganz allgemeinen Ein- und Uebergänge; wo er bestimmt wußte, sprach er rund heraus.

Filippo ergänzt, da er offenbar dem Pietro Cavallini vorangegangen, die gewiß seit den ältesten Zeiten nie unterbrochene Kette römischer Musaicisten. Indeß wird ein anderer und späterer Maler des Gebietes von Rom, Lorenzo von Viterbo, sowohl unter seinen Zeitgenossen, als überhaupt in der Kunstgeschichte eine höhere Stelle einnehmen, daher einer etwas umständlicheren Erwähnung werth seyn.

Diesen Künstler kenne ich aus einem einzigen, doch ziemlich umfassenden Werke, den Malereyen an den Wänden und an der Decke der Kappelle der Madonna zur Rechten des Schiffes der Servitenkirche sta Maria della Verita zu Viterbo. Diese, auf geglättetem Gypsgrunde a tempera ausgeführten Gemälde, sind der Richtung und dem Geschmacke gleichzeitiger Florentiner so nahe verwandt, daß wir annehmen dürfen, der Künstler habe sie gekannt und studirt; doch dürfte er in der Charakteristik der Köpfe, wenn nicht über den Fiesole und Benozzo, doch über Fra Filippo und Alessio Baldovinetti, und in der Anlage des Gefältes, in der Stellung und Ausführung der ganzen Gestalt über die meisten Zeitgenossen hinausgehn *).

Das Kreuzgewölbe der Decke enthält einzelne Figuren; Kirchenväter und andere Heilige, welche zur Verherrlichung der Jungfrau geschrieben haben; die Lunetten, oder halbrunden Mauerfüllungen, Geschichten aus dem Leben der Madonna. Die Wand zur Rechten hat auf dem oberen Halbrunde die Verkündigung, auf der unteren Abtheilung die Geburt des Heilands; das letzte Gemälde enthält einige Weiber, welche der

*) Etwas zu voreilig sagt demnach Lanzi, sto. pitt. sc. Ro. (Pietro Perugino) — „Eccoci in tanto ai primi frutti veramente maturi della scuola Romana. — Pietro é il suo Massaccio, il suo Ghirlandajo il suo tutto.

Wöchnerin durch Wäsche aushelfen, oder doch ihr Handreichungen leisten; anmuthige Züge nachbarlichen Lebens, denen die Feuchtigkeit der Mauer einen nahen Untergang zu drohen scheint. Die Lunette über dem Altare enthält die Aufnahme der Jungfrau in den Himmel; diese Darstellung wird durch einen alten, halbgothischen Vorsprung beengt. An der Wand zur linken, befinden sich verschiedene Vorstellungen, an deren unterem Sockel der Künstler auch das Jahr und sein Monogramm angebracht hat, wie folgt:

MCCCCLXIX.

L. V. *).

In dem oberen Halbrund, die Besteigung der Stufen des Tempels, ein Perspectivbild mit einigen guten Figuren; darunter in der ganzen Weite der Mauer die Vermählung der Maria, unbedenklich das Hauptbild der ganzen Folge. Wie in den übrigen Bildern, so zeigt sich besonders in diesem, daß der Künstler nicht eigentlich von der Idee seiner Aufgaben ergriffen war, vielmehr sie nur benutzte, um naive und liebliche Züge des bürgerlich-häuslichen Lebens darin anzubringen. Wie viel er in der Charakteristik, nicht bloß der Köpfe, vielmehr selbst der ganzen Gestalt und Bewegung der Figuren zu leisten vermochte, zeigt sich besonders an dieser Stelle, wo Lorenzo Alles, was seinerzeit zu Viterbo sich auszeichnete, in dem Gefolge und unter den Zeugen der Trauung angebracht hat, worüber wir einen alten Chronisten, welcher in Person zu einer dieser lebenvollen Figuren Modell gestanden, in seiner eigenen, alterthümlichen Sprache vernehmen wollen **).

Gleich-

*) Laurentius Viterb. s. Belege I.

**) S. Belege I.

Gleichwie Vasari diesen und jene anderen Künstler theils ganz übersah, theils ihre Werke bekannteren Namen zutheilte, so kürzte er auch den vortrefflichen Bernardo Rossellini, wie nachstehende Untersuchung darlegen wird, um den größesten Theil seiner thätigen Laufbahn.

Bernardo Rossellini und Francesco di Giorgio. Bauwerke Pius II. zu Pienza und Siena *).

Pienza, eine bischöfliche Stadt von geringer Größe, liegt im Gebiet von Siena, in der Nähe von S. Quirico, etwa eine Stunde abwärts von der Straße nach Rom. Vor Zeiten hieß dieser Ort Corsignano und war dazumal ein Marktflecken mit eigener Gerichtsbarkeit. Pius II. gab ihm darauf seine gegenwärtige Gestalt. Dieser Pabst war auf dem Landhause seines Vaters, Silvius Piccoluomini, eben zu Corsignano geboren worden, und behielt unter mancherley Lebensereignissen eine lebhafte Vorliebe für seinen Geburtsort. Wir finden, daß er als Prälat **) sich anschickt, seine Villa in Corsignano zu besuchen, als ***) Cardinal bemüht ist, der Gemeine gleichen Namens den Erlaß von Steuern auszuwirken. Endlich, als er Pabst geworden war, erhob er Corsignano zum Bisthum und zur Stadt, gab dieser den Namen Pienza und schmückte

*) Aus dem Kunstblatte 1822. mit Verbesserungen wieder abgedruckt.

**) Aus einem Originalbriefe des Aeneas Silvii, vom 17. October 1455.

***) Aus einem Briefe, d. d. Rom 24. Januar 1457. Beide befinden sich in einer Briefsammlung, welche ich in Siena benutzt habe, die aber kürzlich an Hrn. Rosetti zu Triest verkauft worden ist.

den Ort mit den stattlichsten Gebäuden. Es wird nicht schwer seyn, in Italien Bauwerke zu finden, welche im Einzelnen tadelloser sind, als diese. Unmöglich aber ist es, einen Ort anzutreffen, wo die einzelnen Gebäude in ihrem Verhältnisse zu einander, so wie zur Ausdehnung der Plätze und Straßen gleich sehr den Eindruck eines schönen und reichen Ganzen bewirken. Denn überall, wo die Fürsten späterer Zeiten bey neuangelegten Städten Einheit des Planes bezweckten, verfielen sie in eine widrige Gleichförmigkeit. Hier aber hat die Einheit den Unterschied nicht aufgehoben; jedes Gebäude trägt sein eigenes Gepräge; man unterscheidet bequem die verschiedenen Stufen des Glückes der einzelnen Bauherren; die öffentliche oder häusliche Bestimmung jedes Baues legt sich gleich dem ersten Blicke dar.

Aus dem *) eignen Ausdrucke Pius II. geht hervor, daß er bey seiner Anwesenheit zu Corsignano, im Februar 1459, vorerst nur im Sinne hatte, den Ort mit einer Pfarrkirche zu versehen und mit einem neuen Familien-Palaste der Piccoluomini zu zieren. Im April eben dieses Jahres **) bewirkte er der Gemeine einen zweyten Steuernachlaß. Den achtzehnten May darauf erlangte ***) er von der Republik Siena die Erlaubniß zum Bau des Palastes und der Kirche zu Corsignano, zugleich freyes Bauholz aus den öffentlichen Forsten und andere Begünstigungen. Im Jahre 1460 †) war er

---

*) Pii II. comment. libro II. ed. Rom. 1584. 4. p. 78. sq.

**) Archiv. delle riformagioni di Siena. consilia campanae. To. CCXXXIII. fo. 104.

***) Ib. eod. To. fo. 109. tergo.

†) Pii II. comm. lib. IV. p. 200.

abermals zu Corsignano gegenwärtig, und hatte seine Lust an dem vorrückenden Baue. Den 28. May *) eben dieses Jahres wird zu Gunsten der Gemeine Petrojo gegen die Unordnungen eines Florentiners, Ceca oder Cera **), entschieden, der dort einen Kalkofen Behuf des Baues von Corsignano errichtet hatte. Die Höflinge des Pabstes wollten sich nun ebenfalls in Corsignano anbauen; diesen erleichtert man den Ankauf der Bauplätze durch eine eigene Verordnung ***) vom 18. October 1460. Später finde ich in den Verhandlungen des großen Rathes von Siena keine weitere Erwähnung jenes Baues, ja, was seltsam ist, nicht einmal die Bestätigung des neuen Namens Pienza, so wenig als der städtischen Berechtigungen, welche Pius dießmal ganz aus †) eigner Machtvollkommenheit scheint verliehen zu haben. Indeß erhellt es aus den Commentarien des Pabstes, daß im Herbste 1462 ein großer Theil des Baues vollendet, daß auch die bürgerliche und kirchliche Erneuerung bereits vollzogen war.

Denn auf Veranlassung seiner Anwesenheit in Pienza in gedachtem Jahr 1462 macht uns Pius ††) eine weitläuftige, aber genaue und anschauliche Beschreibung der bis dahin vollendeten Gebäude. Der Pabst durchgeht zunächst seinen Palast, der ins Viereck gebaut und neunzig Fuß hoch ist; dessen Gebälke fünf Fuß weit vorspringt. Der Hof ist mit einem eig-

---

*) Archiv. cit. To. cit. fo. 248.

**) Ob der Ingenieur Cecca des Vasari? Nach dessen Zeitangaben müßte es allerdings ein anderer seyn. Indeß sind diese nicht eben die starke Seite des Vasari.

***) Archiv. cit. To. cit. fo. 292.

†) Pii II. comm. lib. VIII. p. 377.

††) Comm. lib. IX. p. 425. sqq.

nen Bogengange umgeben. Gegen den Garten hin, wo man den gefälligen Anblick des vulkanischen Gebirges Amiata und den Ueberblick des regellosen Bettes der Orcia genießt, bekleidet die Mittagsseite des Hauses durch alle Stockwerke ein dreyfacher Säulengang. Die unteren Gemächer sind gewölbt; die oberen haben hölzerne Decken, von den schiersten Tannenstämmen gebildet, und durch Vergoldung und Malerey auf das schönste geziert. Für Wasservorräthe, eben wie für Küche und Keller, war trefflich gesorgt worden.

Bey Gründung der Kirche, welche bestimmt war, den Hauptplatz von der Seite des Abhanges zu schließen, fanden sich große Schwierigkeiten in der ungleichen Beschaffenheit des unterliegenden Gesteines. Man hatte daher, von einer Felsenmasse zur anderen, die Fugen und Spalten, welche sie trennen, sorgfältig überwölbt und erst auf diesen Wölbungen waren die Grundmauern angelegt worden. Trotz dieser Vorsicht war ein bedeutender Riß in der Kirchenmauer entstanden, der noch immer, jedoch ohne weiteren Schaden zu veranlassen, die ganze Höhe des Gebäudes durchläuft. Alles Bezeichnete, auch ein Ziehbrunnen auf dem Platze, mit zierlichem Säulengestelle, war, bis auf den Kirchenthurm, in dem Zeitraume von drey Jahren völlig beendet worden.

Man hatte gesucht, den Pabst zu überreden, daß der Baumeister dieser Werke Unterschleif und Baufehler begangen habe. Vorzüglich ward ihm Schuld gegeben, daß er den Anschlag, der nur auf acht bis zehntausend Goldgulden ging, bis auf die Summe von funfzigtausenden überschritten habe. „Der Baumeister war ein Florentiner, Namens Bernhard. Pius, nachdem er alles wohl betrachtet hatte, befahl, ihn herbeyzurufen. Diesen, der nach einigen Tagen eintraf, redete

der Pabst auf folgende Weise an: Sehr wohl hast du gethan, mein Bernhard, indem du mir den Aufwand verhehlt hast, der mir bevorstand. Hättest du die Wahrheit gesagt, so würde ich mich nie entschlossen haben, eine so große Summe aufzuwenden, und so würde dieser edle Palast und Tempel auch nicht entstanden seyn, den gegenwärtig ganz Italien preiset. Also durch deinen Betrug entstanden diese herrlichen Gebäude die Alle loben, mit Ausnahme einiger wenigen, welche der Neid verzehrt. Wir danken dir herzlich, und halten dich unter allen Baukünstlern unserer Zeit der ersten Stelle werth. Hierauf befahl er, dem Manne allen Lohn, und hundert Goldstücke darüber, auszuzahlen, auch ihm ein Scharlachkleid zu verehren. Ueberdieß setzte er ihn neuen Werken vor.

Der Pabst baute ferner zur Linken der Kirche ein Haus, worin der Probst und die Domherren bequem wohnen konnten. Es war dem Palaste gegenüber, an der anderen Seite des Platzes ein altes Haus, welches der Magistrat des Ortes inne zu haben pflegte. Dieses kaufte Pius, und übergab es dem Vicekanzler, damit er dort einen bischöflichen Palast erbaue und der heil. Jungfrau darbringe. Eben so kaufte er auch andere Gebäude, welche der Kirche gegenüberstanden, und ließ sie abtragen, um einen dritten Palast mit Bogengang, Hof und Thurm zu erbauen, zum Gebrauch der Obrigkeit und der Gemeine. Er schloß sodann mit den Arbeitern ab und gab ihnen einen großen Theil des Lohnes voraus; denn es war ihm sehr daran gelegen, den Hauptplatz von vier edlen Gebäuden umgeben zu sehen. Es wurden auch andere Häuser mit aller Pracht im Orte aufgeführt. Zunächst dem Vicekanzler erbaute der Cardinal von Artois ein hohes und weitläufiges Haus; dann der Schatzmeister; nach diesem legte Gre-

gorius Lolli den Grund. Der erste von Allen war der Cardinal von Pavia; dieser erbaute ein schönes und wohlbelegenes Haus, welches ein Viereck bildete und von allen Seiten frey war. Der Cardinal von Mantua kaufte einen Bauplatz. Auch Thomas, der päbstliche Kämmerer und Bewahrer des bleyernen Siegels, selbst einige Eigenthümer, warfen die alten Häuser ab, um neue aufzurichten; so daß allenthalben die vorige Gestalt des Ortes verschwand. Darauf, am Feste des heil. Johannes, weihte der Pabst die Kirche, und versetzte dahin den Bischof von Chiusi, Johannes Cinughi. Er sicherte die Kirche gegen verstellende Aenderungen durch eine Verordnung, welche den Bannfluch gegen Alle ausspricht, die ihr entgegenhandeln. Sie ist gegen allen Gebrauch bis auf den heutigen Tag befolgt worden, eben wie überhaupt alle obenerwähnte Gebäude, wenigstens an den Außenseiten, noch immer ihre alte Gestalt bewahren.

Wir haben gesehen, daß Pius seinen Baumeister einen Bernhard aus Florenz nennt; Niemand konnte in der That wohl besser, als der Bauherr selbst, den Namen und das Vaterland seines Architecten angeben. Vasari *) hingegen mißt den ganzen Bau dem Francesco di Giorgio bey, einem Maler, Bildner und Baumeister aus Siena, und hierin sind ihm, wie gewöhnlich, die meisten, ja vielleicht alle **) neueren Kunstbücher gefolgt. Wäre Vasari ein durchgehend

*) Vita di Francesco di Giorgio.

**) Z. B. Milizia, vite degli Architetti, und Della Valle, lettere Senesi T. III. in der Hauptschrift über Francesco di G. Diese ist jedoch ein unreifes Gemisch von Auszügen und gewagten Urtheilen, aus dem kein einziges Resultat hervorgeht. Aus einigen Nachweisungen habe ich indeß Nutzen gezogen.

zuverlässiger Schriftsteller, so würde man annehmen müssen, daß er dafür Gründe hatte, die gegenwärtig unbekannt sind. Da es aber auch sonst seine Gewohnheit ist, Vermuthungen als Gewißheiten auszusprechen, so hält seine Angabe gegen das Ansehen des Bauherrn selbst nicht Stand. Die zuverlässig bekannten Lebensumstände des Francesco machen es vollends unwahrscheinlich, daß ihm überhaupt, und vorzüglich in so früher Zeit, eine Bauunternehmung von so großem Umfang sey aufgetragen worden.

Denn zunächst scheint Francesco um 1459, als Pius seinen Bau unternahm, erst ein Knabe, oder doch nur ein Jüngling gewesen zu seyn, weil seine Thätigkeit um mehr als vierzig Jahre später *) noch in Anspruch genommen wird. Vasari, dem dieser Umstand entgangen war, setzt die Werke des Francesco um 1480; Baldinucci läßt diesen Künstler gar schon um 1470 sterben; gerade um die Zeit, da die zuverlässigen Nachrichten von seiner Lebensthätigkeit beginnen. Wenn diese Unkunde auf der einen Seite die Glaubwürdigkeit der Behauptung Vasari's nicht gerade erhöht, so erklärt sie auf der andern deren naive Sicherheit. — Nun geben uns die Sieneser Briefe **) aus einem Taufregister folgenden Auszug: Francesco Maurizio di Giorgio di Martino pollajuolo, battezato il 23. Settenbre 1439. Ich habe das Taufbuch selbst nicht gesehen; der Auszug aber hat das Ansehen der Aechtheit. Denselben großväterlichen Namen: Martin, fand ich unter den Magistraten, welche den 1. November 1485 ***)

*) Archiv. cit. Deliberazioni di Balia. T. XLVII. fo. 48. die XXIV. Julii 1505. et T. XLVIII. fo. 59. die XXIII. Junii 1506.

**) To. III. p. 77.

***) Archiv. cit. consilia campanae, de a. 1485.

antreten, nemlich: Franciscus Georgii Martini, wo es keinem Zweifel unterliegt, daß von unserm Künstler die Rede ist. Francesco war also 1459, als der Bau von Pienza begann, im zwanzigsten Jahre seines Lebens, wo er schwerlich den Grad von Ausbildung erreicht und einen solchen Namen erworben hatte, daß man auf den Gedanken gerathen konnte, ihn einer der größten Unternehmungen jener Zeit vorzusetzen. In der That wird Franz, so viel mir bekannt ist, vor dem Jahre 1468, wo er als Zeuge in einem *) Contracte erscheinen soll, in keinem sienesischen Archive genannt; in den nächsten Jahren aber, bis 1475, finden sich nur Zahlungen für Malereyen, woraus hervorzugehen scheint, daß er sich in früheren Jahren vorzugsweise mit der Malerey beschäftigt, und erst in der Folge auch andere Kunstzweige ergriffen habe. Er wird in diesen früheren Urkunden standhaft Dipintore genannt, was jedoch auch in späteren Zeiten, vielleicht als Reminiscenz, bisweilen wiederkehrt.

Nach dem Jahre 1475 verschwindet Francesco für einige Zeit aus den sienesischen Archiven. Er war **) schon im Dienste des Herzogs Friedrich von Urbino, welcher ihn nunmehr ganz auf die Befestigungskunst hinüberleitete, wie

---

*) Diese Notiz verdanke ich Hrn. Ettore Romagnuoli, einem emsigen Sammler sienesischer Denkwürdigkeiten; ich habe sie jedoch nicht selbst vergleichen können. Alle übrigen in diesem Aufsatze benutzten urkundlichen Nachrichten, habe ich selbst aufgefunden oder doch nachgeschlagen und aufmerksam verglichen.

**) Ein Originalbrief des Herzogs in der Bibliothek der Sapienza zu Siena lettera. i. grado 10. n. l. (abgedruckt bey Reposati della Zecca di Gubbio To. I. und lettere Sen. To. III. p. 77.) zeigt, daß Franz schon im Jahre 1480. Ansprüche an die Dankbarkeit dieses Herrn erworben hatte.

aus den eigenen Worten des Francesco in seiner Schrift über die Baukunst zu entnehmen ist. Den Originalentwurf des genannten Werkes bewahrt die *) öffentliche Bibliothek von Siena; eine andere Handschrift besitzt die **) Magliabecchiana zu Florenz. Die Letzte ist eine Abschrift, wie die regelmäßige Hand und die häufigen, sinnlosen Schreibfehler bezeugen; sie empfiehlt sich aber durch größere Vollständigkeit des Planes und der Ausführung. Vasari erwähnt verschiedener Exemplare dieses Werkes, und scheint gerade das florentinische als das beste zu bezeichnen. Auch ***) Scamozzi besaß davon eine Abschrift, die vielleicht auf der öffentlichen Bibliothek von Venedig zu finden wäre. Das florentinische Exemplar, welches offenbar nach einem zweyten und verbesserten Entwurfe abgefaßt ist, stimmt darin mit dem sienesischen überein, daß die schöne Baukunst, an sich selbst der kleinere Theil, fast durchgehend nach Vitruv, die Befestigungskunst hingegen durchaus nach den eigenen Erfahrungen und Ansichten des Verfassers abgehandelt wird. Eben daher möchte ich annehmen, daß Francesco, seit seiner Ankunft in Urbino, die Befestigung als sein Hauptfach, die schöne Baukunst aber jederzeit mehr als Kenner und Liebhaber betrieben habe. In der That wäre es nicht befremdend, einen Künstler, der sein vielseitiges Talent gern zersplitterte, den wir frühe als Maler, dann, gegen sein Lebensende, als Bildner kennen lernen, auch in der Baukunst gleichsam als Liebhaber auftreten zu sehen. Gewiß bezeichnet

---

*) Lettera X. scansia III. n. I. s. einen planlosen Auszug daraus in den lettere Sen. T. cit.

**) Classe XVII. palchetto I. n. 31.

***) L'idea dell' architett. universale. ed. Venez. 1615. fol. To. I. lib I. cap. VI.

Francesco selbst, mit Ausnahme seiner Befestigungen, nur einen *) Stall zu Urbino als sein eigenes Bauwerk, und begleitet diese Angabe mit allen Kennzeichen einer Selbstgefälligkeit, die errathen läßt, daß er schwerlich wichtigere Leistungen verschwiegen haben würde. So zweckmäßig der Marstall des Herzogs von Urbino immer angelegt seyn mochte, so hätte es ihm doch ungleich mehr schmeicheln müssen, sich den Baumeister der Paläste von Pienza und Urbino nennen zu können. Allein er sagt auch nicht ein Wort von diesen Gebäuden; ich brauche nicht auszuführen, wie stark dieses Stillschweigen gegen Vasari zeugt.

Dahingegen sagt uns **) Francesco selbst, daß er die Befestigung als Fach trieb, daß ihn sein Herr und Gönner darauf hinleitete, und läßt uns zugleich die Bedeutung ahnen, welche er seinen Entdeckungen im Befestigungswesen beymißt. Nachdem er die Schwierigkeit, der Wirkung des Canon's zu begegnen, vorher ausgeführt hat, fährt er fort: „ich hätte mich nie vermessen, die Mittel der Vertheidigung gegen solche Gewalt aussinnen zu wollen, wäre es nicht durch Antrieb und mit Hülfe meines Herrn Friedrich von Urbino geschehen. Die Weisheit dieses Fürsten benahm mir das Bedenken, welches die Schwierigkeit des Gegenstandes in meiner Seele aufsteigen machte." Der Herzog Friedrich setzte die Entdeckungen unseres Francesco ***) in Anwendung, denn er ließ durch ihn

*) Cod. Florent. fo. 15. tergo. — „Dopo questo voglio descrivere una stalla, la quale io ho ordinato al mio Ill. Duca d'Urbino: dalla quale si potrà comprendere tutte le parti, che debba avere una stalla completa o perfetta. —

**) Cod. Florent. fo. 49. sq.

***) Cod. cit. fo. 68 — 70.

verschiedene kleine Festungen erbauen, die Cittadelle von Cagli, Sasso di Montefeltro, Tavoletto, Alaserra, Mondavi und Mondosi.

Demnach war Francesco di Giorgio einer der Begründer der neueren Befestigungskunst: zunächst, weil er selbst mit großer Unbefangenheit als Resultat seines eigenen Nachdenkens mittheilt, was sein Buch darüber enthält; dann, weil diese Resultate an sich selbst höchst wichtig sind, indem sie bereits die Grundzüge der gegenseitigen Vertheidigung vorzeichnen. Er *) sagt nemlich: man muß die Basteyen, die er noch rund anlegt, an den Winkeln anbringen, welche die Seiten des Polygons bilden, damit beide anstoßende Seiten davon bestrichen werden, und eine **) Bastey die andere vertheidigen könne.“ Nun mußte der Kriegesruhm des Herzogs von Urbino diesen Verbesserungen überall in Italien einen schnellen Eingang verschaffen. Die Geschichtschreiber der Kriegs-Baukunst scheinen daher unserem Künstler lange nicht den Platz einzuräumen, der ihm gebührt.

Späterhin als Francesco, nach dem Tode des Herzogs

---

*) Cod. cit. fo. 51. tergo.

**) Die H. S. hat: torrione, großer, runder, nicht sehr erhobener Thurm, aus dem späterhin das Bastion mit Faßen und Flanken entstanden ist. Ein neueres Werk mißt das ausgebildete Bastion dem San-Micheli bey und citirt, als das früheste, ein Bastion zu Verona von 1527. In den Randzeichnungen des florentinischen Codex kommen schon Bastione mit langen Faßen und zurückgezogenen. Flanken vor. Ich will nicht behaupten, daß diese Zeichnungen von Francesco di Giorgio selbst herrühren; im Gegentheil ich läugne es, weil sie nicht mit dem Text übereintreffen, und halte sie dem Ansehen nach für Jugendarbeiten des Balthasar Peruzzi. Auf jeden Fall aber lehrt die Zeichnungsart, daß sie älter sind, als das Jahr 1527.

Friedrich, wieder in Siena verweilte, trat er ausdrücklich als Ingenieur in die Dienste der Republik. In seiner *) Bestallung vom 29. December 1485. heißt es unter andern: „in Dienst genommen — für die Nothdurft der Stadt, so wie der Ortschaften und Festungen derselben." Er nennt sich selbst in einer Bittschrift vom Jahre **) 1488: „Francesco di Giorgio Ingegnere," und so benennt ihn auch das Decret der Bewilligung vom 18. November dess. J. Im ***) Jahre 1499 werden ihm die Kosten der Rückreise von Montepulciano nach Siena vergütet, ohne genaue Angabe der Ursache der Reise; doch ist sie, höchst wahrscheinlich, die Sicherung dieser wichtigen Besitzung, weil jeder andere Bau nicht die Regierung von Siena, sondern die Gemeine von Montepulciano anging. Endlich im Jahre 1501. wird er ins †) Feld gesandt und erhält dafür zehn Ducaten Reisevergütung. — Fassen wir nun zusammen, daß Francesco, als Schriftsteller, nur in der Fortification originell, ausführlich und erschöpfend ist; daß er als Baumeister des Herzogs von Urbino, sechs Festungen gegen einen einzigen Stall erbaut; daß er späterhin im Dienste der Republik Siena geradehin: Ingenieur, benannt wird, und für die Festungswerke des Staates zu sorgen hat: so muß man wenigstens dieses

---

*) Archiv. delle riform. di Siena. Deliberazioni di Balia. To. XXXI. fo. 37. tergo.

**) Del. di Balia. To. XXXIII. fo. 51.

***) Del. di Balia. To. XL. fo. 5. tergo. Es heißt daselbst: pro occurentiis Montis politiani.

†) Archiv. cit. Decreti di pagamento di Balia. To. I. fo. 155. tergo.

zugeben, daß die Kriegs-Baukunst einen sehr wichtigen Theil seines Berufes ausmachte.

Freylich war die Befestigung in jenen frühen Zeiten durchaus in den Händen der Architecten. Die Beschäftigung mit dem Festungsbau schloß daher die schöne Architectur nicht aus, in welcher unser Franz, alles Angeführten ungeachtet, ein großer Meister seyn konnte. Allein wie wäre es denn erklärlich, daß wir von keinem einzigen seiner schönen Bauwerke sichere Kenntniß haben, da wir doch seine anderweitige Wirksamkeit etwa sechs und dreyßig Jahre lang in den Urkunden und in seinen eigenen Schriften verfolgen können? — Die sieneser Briefe *) geben uns ein langes Verzeichniß seiner Bauwerke, sollte man glauben, daß auch von keinem einzigen erwiesen ist, daß Francesco den Entwurf dazu gemacht habe, daß bey verschiedenen, z. B. bey den Bauwerken Pius II., das Gegentheil geradezu am Tage liegt? In der That können wir nur den mehrerwähnten Marstall zu Urbino, als ein zuverlässiges Bauwerk des Francesco di Giorgio angeben. Dieser Stall ist vielleicht noch derselbe, den Baldi **) in seine Beschreibung des Palastes zu Urbino aufnimmt.

Vasari jedoch macht unsern Franz zum Baumeister des Schlosses selbst, welches zu den überlegtesten und wohlausgeführtesten Bauwerken jener Zeit gehört. Herzog Friedrich hatte diesen Bau, nach Reposati ***), schon 1447. begonnen. Hin-

*) To. III. p. 101.

**) Memorie concernenti la città d'Urbino. In Roma 1724. fo. no. II.

***) Della Zecca di Gubbio. To. I. p. 263. Diese Angabe beruht auf der Inschrift am Palaste selbst, die auch das oben a. W. mittheilt.

gegen haben wir oben gesehen, daß Francesco erst nach dem Jahre 1475 in die Dienste dieses Fürsten eingetreten ist. Dieser letzte aber hinterließ seinen Palast vollendet, als er 1482. das Zeitliche gesegnete. Wenn nun diese Zeitangaben auf der einen Seite sehr wohl zulassen, daß Francesco, wie er selbst angiebt, den Bau durch einen Marstall — nach der Beschreibung vielmehr durch eine Caserne für die Reiterey des Herzogs — ergänzte, so schließen sie doch die Möglichkeit aus, daß er den Palast selbst erbaut habe. Allein selbst von diesen Gründen abgesehen, fehlt es auch hier, eben wie zu Pienza, nicht an berühmten Künstlern, welche jenen Bau in Anspruch nehmen, deren Wirksamkeit ungleich genauer mit der Zeit des Baues selbst zusammentrifft. Der eine ist ein gewisser Lucian, aus Laurana in Dalmatien, der auch sonst als Maler und Baukünstler Ruhm erworben hat. Baldi *) behauptet das Diplom gesehen zu haben, welches Herzog Friedrich diesem Lucian mit ausdrücklicher Beziehung auf den Bau seines Palastes ausgestellt hatte. Der andere ist Baccio Pontello, bey Vasari: Pintelli, dessen Grabschrift in der Kirche S. Domenico zu Urbino, wie Baldi behauptet, seiner Mitwirkung zum Baue des herzoglichen Palastes erwähnt. Beide Nachrichten, welche doch nicht wohl ersonnen seyn können, weil sie so speciell sind, und weil hier gar keine Ursache des Betruges ersinnlich ist, lassen sich sehr gut vereinigen. Denn bey so großen Bauunternehmungen ist es nicht ungewöhnlich, daß verschiedene Meister einander in der Leitung des Baues nachfolgen; wir haben oben gesehen, daß selbst dem Francesco di Giorgio noch ein Zusatz zum Hauptgebäude

---

*) A. a. O.

anzuordnen übrig blieb. Hätte Baldi, statt anderer Weitläuftigkeiten, das Diplom des Lucian und die Grabschrift des Baccio in ihrer Ausdehnung mitgetheilt, so würde sich haben entscheiden lassen, welcher dieser beiden Architekten den ersten Entwurf gemacht, und dem andern vorgeleuchtet habe. — Vasari scheint also auch hier einer bloßen Vermuthung gefolgt zu seyn, auf welche ihn vielleicht die Verbindung des Herzogs mit unserem Franz geleitet hatte, welche durch dessen Schriften zu seiner Kenntniß gelangt seyn mußte.

Indeß möge es nicht scheinen, als solle hier dem Francesco di Giorgio alle Kenntniß und Uebung in der schönen Baukunst abgesprochen werden. Daß er gründliche Baukenntnisse besaß, geht schon daraus hervor, daß er den Festungsbau gründlich verstand und mit Erfolg betrieb. Eben diese praktischen Baukenntnisse wurden auch anderweitig in Anspruch genommen. Man setzte ihn zu Siena über den freylich schon vollendeten *) Dom, in welchem er die Verlegung der hölzernen Chorsitze angab und leitete. Man zog ihn ferner **) in Mailand zu Rathe, als man die Kuppel der Domkirche errichtete; auch hier war der gothische Entwurf schon vorhanden, und es galt nur Vortheile der Construction. Man rief ihn auch nach ***) Lucca; es erhellt nicht, zu welchem besonderen Baue. Endlich gewährt ihm die Republik im Jahre 1493.

*) Arch. delle rif. di Siena. Delib. di Balia. To. 198. fo. 227.

**) S. die urkundlichen Nachrichten bey Giulianelli, oder bey denen, die aus ihm geschöpft haben.

***) Arch. delle Rif. di Siena. Lettere To. VIII. Die Luccheſiſche Regierung schreibt an die Sieneſiſche unter dem 13. Aug. 1491. — „Cum Francisci Georgii, civis vestri, cujus in architectura fama percrebuit, consilium et judicium habere cupiamus." —

den *) Urlaub, um einem Rufe des Herzogs von Calabrien nach Neapel zu folgen, und hier galt es ohne Zweifel nur die Anlage und Verbesserung von Festungswerken. Denn das aragonische Haus ward gerade damals von Karl dem Achten und von dem italienischen Bündnisse bedroht, und rüstete sich zu einer Gegenwehr, welche, wie immer, vergeblich blieb.

Die sieneser **) Briefe geben aus dritter Hand den Auszug eines Beschlusses aus dem öffentlichen Archive zu Cortona, der ungenau ist, und auf diese Weise chronologische Unstatthaftigkeiten herbeyführt, welche an Ort und Stelle zu berichtigen mir nicht vergönnt war. Indeß sandte mir der verdienstvolle Bibliothekar zu Cortona, Herr Canonicus Manciati, eine zuverlässige Abschrift derselben Urkunde, aus welcher hervorgeht, daß man im Jahre 1485., bey Gründung der Kirche Sta Maria del Calcinajo, auf ein früher von unserem Franz angefertigtes Modell dieser Kirche Bedacht nahm. Ob dieses Modell in der Folge ausgeführt worden sey, bezweifle ich. Manciati fand im öffentlichen Archive zu Cortona keine Nachrichten über den Fortgang des Baues, und verwies mich auf ein ***) Buch, welches ich nicht habe auffinden können. Die noch vorhandene Kirche schien mir an der Stelle zu neu, um von einem Baukünstler herrühren zu können, der nach dem Jahre 1506. aus der Geschichte verschwindet; daß man noch ungleich später daran gearbeitet, erhellt aus der Erwähnung des Vasari, daß sein eigener Zeitgenosse, der

*) Arch. cit. Delib. di Balia. To. XXXV. fo. 66. tergo.

**) To. III. p. 75.

***) Pinucci, Gius., memorie ist. della sagra imagine di Maria SS., che si venera alla chiesa del calcinajo.

der jüngere San Gallo, ebenfalls ein Modell zu dieser Kirche gemacht habe. Unter allen Umständen gewinnen wir durch obige Nachricht, wenn gleich kein Bauwerk, nach welchem der Baugeschmack unseres Franz bestimmt werden könnte, doch wenigstens die Gewißheit, daß man sein Talent für schöne Baukunst wirklich in Anspruch genommen. Es ist mir nicht gelungen, Anderes über die architectonische Wirksamkeit eines Künstlers aufzufinden, den seit Vasari alle Kunstbücher unter die größten Baumeister seiner Zeit versetzen. Wenn wir nun auch in Francesco di Giorgio einen vortrefflichen Baukünstler aus der Kunstgeschichte zu verlieren scheinen, so gewinnen wir hingegen in dem Florentiner Bernhard einen der größten Nachfolger des Brunelleschi, der bis jetzt selten zur Sprache kam, weil ein bedeutender Theil seiner Werke seit Vasari auf den ersten übertragen wurde.

Um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes, oder zur Zeit des Baues von Pienza, erwähnt die Kunstgeschichte eines einzigen florentinischen Architecten dieses Namens. Vasari *) nennt ihn Bernardo Rossellini; seine Nachrichten über die Wirksamkeit dieses Baukünstlers entlehnt er aus einer **) Lobschrift auf Nicolaus V., welche Giannozzo Manetti, ein Florentiner und Höfling desselben Papstes, verfaßt hat. Diese Lobschrift giebt uns von den großartigen, auf das einträglichste aller Jubiläen gestützten Bauunternehmungen Nicolaus V. eine umständliche Nachricht und beschließt sie mit den Wor-

*) Vita d'Antonio Rossellini.

**) Sie ist handschriftlich vorhanden in der Magliabecchiana, classe XXXVII. Palchetto 4. Cod. 91. und abgedruckt bey Muratori, rer. Ital. scr. To. III. P. II.

ten: *) „diesem allen war unser Florentiner Bernhard vorgesetzt; der Pabst stand durch ihn allein mit allen übrigen Meistern und Gehülfen in Verbindung.“ Es wäre schon an sich selbst sehr wahrscheinlich, daß Pius denselben Baukünstler hervorgezogen habe, welcher kurz vorher das Vertrauen seines Vorgängers gerechtfertigt hatte; denn es liegt nur das kurze Pontificat Calixtus III. zwischen Nicolaus V. und Pius II. Nun kommt hinzu, daß kein historischer Grund vorhanden ist, hier zwey gleichzeitige Architecten desselben Namens und Vaterlandes anzunehmen. Jeden Zweifel aber, der etwa noch übrig wäre, beseitigt zunächst die Analogie der Richtung in den Bauunternehmungen beider Päbste, indem sie nicht sowohl auf die Errichtung einzelner Gebäude, als auf die Uebereinstimmung aller Gebäude in ganzen Straßen, Plätzen und städtischen Quartieren ausgingen; dann die Aehnlichkeit der Bauart einiger Theile des besterhaltenen Werkes Nicolaus V. mit den entsprechenden Theilen der Gebäude Pius II., so daß ich in dem Florentiner Bernhard des einen und des andern Pabstes nur einen und denselben Baukünstler sehe und annehmen kann. Ich bezeichnete oben die inneren Theile, vorzüglich die offenen Bogenhallen des großen Hofes der Burg von Spoleto, von der Manetti sagt, daß sie unter Nicolaus V. durchaus vollendet und bewohnbar gemacht wurde. Freylich möchte der Marktplatz von Fabbriano, den Nicolaus gänzlich erneut hat, ungleich mehr geeignet seyn, die Gemeinschaftlichkeit der Bauart unseres Bernhards unter dem einen, wie dem andern Pabste darzulegen. Allein ich fand bis jetzt nicht Gelegenheit ihn zu sehen, und kann nicht einmal mit Be-

*) Mur. T. et P. cit. col. 907.

stimmtheit angeben, ob er ganz oder doch zum Theil seine erste Gestalt bewahrt habe. Architecten, welche längere Zeit hindurch mit der Vermessung der pientinischen Gebäude beschäftigt waren, fanden auch zu Viterbo, wo Nicolaus V. hat bauen lassen, Gebäude in dem Geschmacke des Bernardo. Das Schloß von Narni, der Thurm der Engelsburg zu Rom sind größtentheils noch in dem Zustande, in welchen Nicolaus V. sie gesetzt hat. Allein diese Mauern und Zinnen, obgleich voll Charakter, sind doch in der Anlage und Bestimmung zu verschieden von den Bauwerken zu Pienza, als daß man bey einer künftigen Vergleichung allenthalben auf Aehnlichkeiten rechnen könnte. In der That aber genügt es, die Bogenstellung der innern Logen der Burg von Spoleto in Beziehung auf Verhältnisse und Zierden mit den Säulengängen der Paläste zu Pienza zu vergleichen, um einzusehen, daß in den Werken beider Päbste eine hinlängliche Verwandtschaft der Bauart vorhanden ist.

Mit Sicherheit werden wir ferner aus der Gemeinschaftlichkeit des Bauherrn und aus der Verwandtschaft der Bauart schließen können, daß die Paläste und andere Gebäude, welche Pius II. in Siena selbst errichten ließ oder doch beförderte, von demselben Baumeister angelegt wurden, dessen Leistungen zu Pienza über alle Hofränke siegten. Wir haben oben gesehen, daß Pius sagte: der Pabst habe ihn nicht allein beschenkt und gelobt, sondern auch anderen Werken vorgesetzt. Dieser Ausdruck wird zunächst auf Pienza selbst zu deuten seyn, wo auch die Höflinge, welche dort aus keinem andern Antriebe, als dem der Gefälligkeit gegen ihren Herrn, sich anbauten, in der Wahl des Baumeisters schwerlich den Ansichten des Pabstes entgegengehandelt haben; dann aber

und um so mehr auf die Paläste in Siena, weil hier nur der Pabst selbst, oder seine nächsten Verwandten die Bauherrn waren.

Pius II. errichtete zu Siena die Bogenhalle in der Nähe der Kirche des Hl. Martin und legte um einige Jahre später den Grund zu jenem schönen Familienpalaste der Piccoluomini, den er seinem Neffen bestimmte. Dieses treffliche Gebäude gilt, in Ansehung seiner Aehnlichkeit mit den pientinischen Palästen seit Vasari für ein Werk des Francesco di Giorgio; *) mit dem ersten Irrthume fällt auch der zweyte. Allerdings ward der Palast Piccoluomini, jetzt: collegio Tolomei, nicht früher, als einige Jahre nach dem Tode des Pabstes beendigt; denn die Republik bewilligte noch im Jahre 1469. eine Erweiterung des Bauplatzes auf Kosten der öffentlichen Straße. **) Indeß hatte der Pabst den Bau schon im Jahre 1460 begonnen, wie aus dem Nachlaß der Contractsteuer hervorgeht, welchen die Republik ihm gelegentlich des Ankaufs der Bauplätze bewilligt. ***) Hier einen anderen

*) S. Grandjean et Famin, Architecture Toscane, wo eine gute Abbildung mit ihren Aufrissen und Durchschnitten.

**) Archiv. cit. consil. camp. To. CCXXXVIII. fo. 58. — Esponsi per li Offitiali de l'ornato de la città vostra, come — hanno voluto con diligentia esaminare lo palazzo principiato per la sua spectabilità di Misser Jacopo ed Andre Piccolomini lo quale sara opera maravigliosa e nella città nostra degnissimo ornamento secondo la intenzione e disegno di loro spectabilità. Et trovano decti vostri servitori che a volere che le faccie corrispondino a drictura l'una coll' altra e lo palazzo venghi in quadro bisogna sopra pigliare dieci braccia de la selice (gepflasterte Straße) del campo etc. —

***) Archiv. cit. consil. camp. To. CCXXXIII. fo. 291. a. t. anno 1460. Ind. IX, die sabbati XVIII. Octobris. — Dinanzi a voi —

tecten anzunehmen, als jenen Bernardo, nun gar den
cesco di Giorgio, dessen Andenken nirgend so weit zu-
:icht, wäre, nach dem bereits Beygebrachten, eine sträf-
Hartnäckigkeit. Ich hoffe daher, daß man den Rossel-
nunmehr überall in seine Rechte wiedereinsetzen werde;
um so mehr, da ihm der Ruhm zu gebühren scheint,
Baugeschmacke der Schule des Brunelleschi zuerst Maß
Zierde verliehen zu haben. Allein auch die Beweglichkeit
Vielseitigkeit dieses Künstlers verdient Anerkennung; keine
ebe für diese, oder jene andere Zierde scheint jemals ihn
tet zu haben, das Wesentliche seiner jedesmaligen Auf-
aus den Augen zu lassen. Möchten reisende Architecten
ghin seinen Arbeiten zu Siena, Pienza, Viterbo, Narni,
eto und Fabbriano eine größere Aufmerksamkeit zuwen-
ind, ohne vor fremdartigen Profilen zu stutzen, den fei-
Sinn in der allgemeinen Anlage und vornehmlich in der
ımenstellung ganzer Gebäudegruppen studiren wollen, in
:m Bernardo mir einzig und ganz unvergleichbar zu seyn
t.

ısi per li vostri — fidelissimi servidori nove offitiali so-
'ornato della città nostra come dinanzi alloro e stato lo
bile cavaliere. Misser Gio. Saracini cittadino vostro et ha es-
come la Sanctità del sommo Pontefice Papa Pio II. intende
le fare ed edificare ne la città vostra uno nobile e bello
nento avendo le case et butighe e piaze dove tale casamento
ıtende da padroni et signori di quelle per pregi giusti et ra-
oli. Et che di tali compre cosi per li proveditori come per lo
atore al commune vostro non si paghi alcuna cabella,
paghi etiando cabella delle cose si mettessero nella città
per fare el detto casamento etc. — Eod. fo. — Approbatum
- cum hac limitatione vid. quod omnes vendentes summo pon-
el suis nepotibus — teneantur solvere eorum medietatem cabelle.

Wahrscheinlich ward auch die Wohnung, welche der Pabst seiner Schwester, Katharina Piccoluomini, Mutter des Herzoges von Amalfi, in der Hauptstraße zu Siena einrichten lassen, von unserem Bernhard angegeben. Dieses Haus (gegenwärtig gehört es der Familie Nerucci) hat allerdings ein derberes Ansehn, stärkere Ausladung der Werkstücke des Untergeschosses und der verzierenden Glieder. In der allgemeinsten Anlage stimmt es indeß mit jenen schon bezeichneten Bauwerken des Bernardo überein; auch fällt dieser Bau in eben die Zeit, als Bernardo zu Pienza für den Pabst beschäftigt war, da Katharina schon im December 1459. den Bauplatz erstanden hatte *), dessen von ihr nachgesuchte Erweiterung auf Kosten der öffentlichen Straße im October des folgenden Jahres von der städtischen Regierung bewilligt ward **). Sie hatte ihren eigenen Architecten, welcher, schon weil das ange-

*) Archiv. delle Rif. di Siena Deliberazioni di concistoro To. 542. fo. 41. a. t.

**) Ib. To. 547. fo. 21. s. 1460. die IX. Ottubris. Magnifici Domini etc. — attendentes, qualiter per eorum in offitio praecessores fuit concessa quedam platea cum omnibus rebus in ea existentibus communis Senarum in loco vocato piaza Manetti magnifice Domine Catarine sorori carnali summi pontificis vid. die XVIII. Decenbris preteriti 1459. cum certis conditionibus et inter alia quod via per quam itur ad archiepiscopatum Inter Domus Nannis de Marsiliis et Domum per jam Dominam Chaterinam hedificandam esset latitudinis octo brachiorum ad minus De quibus omnibus plene patet manu Ser Dei silvestri tunc notarii consistorii, et attento quod Domina Chaterina secundum designum sui architectoris non potest commode facere ipsam Domum nisi capiat vel occupet de ipsa via unum brachium cum dimidio ad minus. Qua de causa — decreverunt, quod ipsa via remaneat et sit latitudinis brachiorum sex cum dimidio alterius brachii etc. —

zogene Actenstück ihn nicht nennt, höchst wahrscheinlich dem sienesischen Gemeinwesen fremd war. In dieser Stadt hatte der neue florentinische Geschmack bis um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes den gothischen noch nicht so ganz unterdrücken können. In den Bildnerarbeiten des Jacob della Guercia, in den Pfeilern der Loggia di san Paolo und in anderen, nach damaligem Stande des Gemeinwohles, wenig bedeutenden Unternehmungen dieser Zeit mischt sich der neuaufkommende antike Stoff noch durchhin mit gothischen Reminiscenzen. Nachdem die Richtung des Brunellesco endlich auch Siena ergriffen hatte, bildeten sich, doch immer um Decennien später, als die Bauwerke Pius II., einige Baumeister in der neueren Manier. Doch blieben auch diese bis auf den Baldassare Peruzzi in den Verhältnissen ungleich willkührlicher, als die Florentiner. Der Palast Spannocchi in der Hauptstraße, ein kleinerer in der Gegend des römischen Thores, scheinen dem Hause der Katharina Piccoluomini nachgeahmt zu seyn. Hingegen giebt es zu Siena und in dessen Gebiete viele in Backstein ausgeführte Gebäude von einem nur dieser Gegend eigenthümlichen Charakter. Dahin gehört das Haus Bartali in der Hauptstraße, die Kappelle neben dem Palazzo de' Turchi vor dem florentinischen Thore, das Kloster Monte Uliveto maggiore bey Chiusuri und Anderes. Diese Gebäude zeigen in ihren Thür- und Fensteröffnungen eine größere Breite und Niedrigkeit der Anlage, als überhaupt lobenswerth ist, und unterscheiden sich hiedurch insbesondere von den florentinischen Bauwerken des funfzehnten Jahrhundertes, bei denen schlanke Verhältnisse beliebt waren. Mit Sicherheit kann ich von keinem einzigen dieser eigenthümlich sienesischen Bauwerke den Meister angeben; doch werden sie wahrscheinlich dem Coz-

zarello, dem Francesco di Giorgio und anderen Künstlern dieser Zeit beyzumessen seyn, von denen wenigstens im Allgemeinen bekannt ist, daß sie sich auf die Baukunst verstanden haben. Bey so entschiedenem Gegensatze der Bauschulen von Florenz und Siena wird jenes ganz florentinische Haus der Katharina Piccoluomini sicher nicht von einem Sieneser, wenn aber von einem Florentiner, doch wahrscheinlich nur von jenem Bernardo entworfen seyn, den Pius II. vor Anderen würdigte und begünstigte.

Vasari kannte den Francesco di Giorgio aus dessen Schriften um etwas näher, als andere Künstler, welche gleichzeitig oder früher zu Siena gearbeitet haben; daher entstand, daß er demselben einige Arbeiten unterordnete, von denen er nur allgemeine Kunde besaß. Es scheint, daß sein Beyspiel die Späteren angesteckt und sie verführt habe, dem Francesco auch einige Bildwerke unterzuschieben, welche in der That anderen, minder bekannten Künstlern aufgetragen und bezahlt worden sind. Diese Arbeiten sind in der That sehr mäßig; indeß fodert die Gerechtigkeit, sie ihren Meistern zu retten.

An der Vorhalle des Cassino de' Nobili zu Siena, der ehmaligen loggia di s. Paolo, befinden sich einige Statuen von hinreichender Größe, deren zwey, die Figuren der Hl. Petrus und Paulus, von Vasari und Anderen dem Vecchietta beygelegt werden; wahrscheinlich folgte er hierin seinem sienesischen Berichtgeber, welcher ihn hier, wie gewöhnlich irre geleitet hat *). In dem Hl. Ansanus und einem anderen ihm gegenüberstehenden Heiligen will Della Valle, nach einem anmaßlichen Kennergefühle, die Hand des Francesco di Giorgio

*) S. Belege III. 3. zu Ende.

erkennen, Andere wiederum, den Jacopo della Quercia. Indeß findet sich in den gebundenen Protocollen der sienesischen Domverwaltung, daß man diese Statuen 1451. je zwey dem Urbano da Cortona *) und drey dem Antonio di Federigo **) verdungen hat; zween Bildhauern, welche fast unbekannt sind, obwohl sie damals in ihrer Vaterstadt eine ganz ansehnliche Stelle eingenommen haben. Urbano hatte im Dome von Siena, zugleich mit seinem Bruder Bartolomeo eine Kappelle verziert ***), deren Ueberreste man späterhin innerhalb der Kirche in die Mauer des Thurmes eingelassen hat. Antonio findet sich verschiedentlich in den Büchern der Domverwaltung, welche ihn mit Statuen zur äußeren Verzierung der Kirche beschäftigt †). Im Jahre 1457. bezahlt die Domverwaltung ihm eine Statue des Hl. Petrus ††), woraus abzunehmen ist, daß Petrus und Paulus an der mehrgedachten Vorhalle von seiner Hand sind, wie ebenfalls eine dritte gegenüberstehende, welche mit jenen eine gewisse Magerkeit der Ausführung gemein hat. Es blieben dem Urbano da Cortona die beiden mittleren, der Hl. Ansanus und dessen Gegenstück, welche von obigen durch Breite der Formen, Lebendigkeit der Bewegung sich unterscheiden.

---

*) S. Belege II. 1.
**) S. Bel. III. 1.
***) S. Bel. II. 2.
†) S. Bel. III. 2. 3.
††) S. Bel. III. 2.

Belege

I. Lorenzo da Viterbo.

Nicola della Tuccia, annali di Viterbo. p. 112.
(Die Abschrift verdanke ich Herrn Abbate Semmeria.)

„— Per far ricordo di me Nicola de Bartolomeo altrimenti detto Nicola della Tuccia Scriptore de questi ricordi fatti insino al dì infrascripto, dico, che tra quali tempi uno spettabile Ceptadino nominato Nardo Mazzatosta de Viterbo habitante nella contrada de Sancto Simeone in quella Casa a pie de detta contrata, nella quale sta uno capo scale con palco il più bello et honorevole, ove sotto la scala sta un porticale in modo di loggia, e case. Il qual Nardo sopradetto de sua propria Pecunia fece fare una honorevole cappella nella Chiesa de Sancta Maria della Verità, ove sta la Immagine della nostra Donna, e depinta, et ornata per mano de Mastro Lorenzo figliolo di Giacomo de Pietro Paulo de Viterbo habitante presso la porticella, la quale va alla Chiesa della Trinità in Piano de Sancto Faostino, nella quale Cappella è ornata, et depinta tra le altre figure la historia della gloriosissima sempre Vergine Maria nostra clementissima Matre, et in quella historia sta alla mano manca, quando entrate in detta Capella, ove appare, chessa Vergine gloriosa lè dato lo anello da Sancto Giuseppe, ove sono molti giovani cavati dal naturale, tra quali da quello lato, ove sta la gloriosa Vergine sono depinte certe donne de più reggioni, et dietro a detto donne sta una vestita de negro in forma de vedova, et dietro a quella detto

Mastro Lorenzo volse depingere me, et cavarme dal naturale, et così fece, ove vedrete uno antico homo detà danni 68½ o circa, vestito de paonazzo, et col mantello addosso, et una barretta tonda in testa, et calze negre, et quello e fatto alla similitudine mia, fatta a di 26. aprile 1469., et quelle persone, che vorranno leggere le mie scripture, et cognoscermi, vada a vedere in quello loco, laltre figure sono fatte a similitudine daltri, delle quali al presente non fo memoria.“ —

II. Urbano di Pietro da Cortona.

1. Archiv. dell' opera del Duomo di Siena. Libro E. 4. memorie. fo. 23. a. t.

MCCCCLI. a di 16. di Luglio. Memoria come questo di detto maestro Urbano di Pietro da Cortona intalgliatore si conducie da gli oparari di sco Paolo affare due figure di marmo da porsi a le colonne overo a tabernacoli de le colonne desso sco Pavolo et quelli sci che per essi oparari gli sara detto. le quali figure promette davere fatte et poste per fino a quattordici mesi prossimi avenire a tutte sue spese et deba la fare belle intere et schiette et di bel lavoro a segno di buon maestro et debba avere dalluopara nostra per mercie et salario de la sua fadiga fiorini ciento quaranta in tutto di lire quattro fiorino et cosi sono le dette parti insieme daccordo etc. — Le quali figure debba lavorare di marmo del nostro contado et debba le fare grandi quanto si richiede a la grandeza de detti tabernacoli.

2. Archiv. et libro citt. fo. 29.

Memoria come a di XVIII. dottobre 1451. Misser lopararo predetto per vigore de la remissione in lui facta per li suoi conseglieri allogo a Maestro, Urbano di Pietro et Bartholomeo suo fratello, schultori da Cortona una cappella da farsi per loro in duomo a laltare de la Madonna dele gratie con questi modi et pacti: cioe che essi Maestro Urbano et Bartholomeo sieno tenuti et debbino fare la detta cappella di marmo gentilmente lavorata et essa ponere et finire a tutte loro spese di marmi et ongni altri lavori bisognevoli a la fabrica dessa cappella per tenpo di tre anni proximi da cominciare in calende di gennaro proximo, del quale lavoro debbino avere da luopara et suoi cam. fiorini 900. di Lire IV° il fiorino di tempo in tempo come serviranno.

Item che la detta cappella sia bene proportionata et conposta in tutte le sue parti et con debite misure di largheza et alteza, et sporti fuore del muro braccia 1. $\frac{1}{4}$. ne suoi pilastri seguendo lavanzo del lavoro a la debita misura che portano non scemando il detto braccio $\frac{1}{4}$ per largheza.

Item che la detta cappella sia conforme al disegno de la cera na (ne ha) fatto il detto Maestro Urbano il quale a il detto opararo, et ad essa forma si debbi fare, ma che pilastri sieno a forma duno dessi solamente, cioe di quello che e a storie et non a figure grandi di quelle storie che per detto oparaio li saranno imposte.

Item che nel fregio sopra larcitravo in luogo da-

quile et vasi che sonel (son nel) disegno debi fare IV. Evangelisti In forma danimali come li figura la chiesa.

Item che la base de pilastri sieno belle et vantaggino il detto disegno a forma di uno disegno fatto con penna in uno suo libretto, dove da capo al disegno e una crocetta, et e scripto, In ponte.

Item che le dette base pilastri capitelli arcitravi et fregio predetto sieno tutti di pietre da' cierro et le figure de le storie et l'altre di tutto il lavoro sieno di mezo relievo et piu o meno come verranno Intaglio (sic) a le storie, sicche sieno di buona apparenza, et di lavoro gentile et maestrevole.

Item che la cornice di sopra che ricigne il frontone sia grossa al pari di quella di sotto che attraversa la cappella et di quello lavoro o megliore. Item etc. (Formeln.)

3. Archiv. cit. Libro E. 6. Deliberazioni. fo. 21. a. t. Die V. Julii 1456.

Et decreverunt quod statua marmorea ad Immaginem sci Bernardini exsistente penes magistrum Urbanum quae statua est opere consignata per donatorem conventu observantie sci Bernardini et quod sumptibus opere finiatur et detur ut supra.

fo. 29. 25. Sept. 1456.

— Del. quod sit remissum in dominum operarium quod possit facere pretium figure s. Bernardini donate fratribus observantie sci Bernardini per magistrum Urbanum et ponendum ad conputationem dicti magistri Urbani.

fo. 60. a. t. die XXIII. Sept. 1459.

Insuper decreverunt quod eidem magistro Urbano solvatur floren sex de libris 4 pro quolibet floreno pro ejus mercede eo quod fecit et construcsit figuram sancti Bernardini de Senis positam in ejus cappella in ecclesia catedrali. Et quod camerarius eidem magistro Urbano praedicto solvat sine suo praejudicio etc. —

4. Arch. cit. E. 5. fo. 137 (197.) a. t. VIII. Januarii 1454 (1455.) — prestare a Maestro Urbano di Pietro da Cortona maestro di pietra di ducati otto da schontarsi o rendarsi come parra alloparaio et conseglieri.

III. Antonio di Federigo *).

1. Archiv. cit. libro E. 4. memorie. fo. 25. a. t. 1451. Richordo come questo di 7. di settenbre Bartolomeo di Pavolo di Gabriello Ricevette per maestro Antonio di Federigo scarpellatore di marmo libre treciento si gli dette per parte di tre fighure di marmo si fanno fare in su la logia di sampavolo con questa conditione: promette detto a lo spettabile cavaliere Misser Mariano bargalgli oparaio et alloparari di santo Pavolo che detto maestro Antonio servira in sopradetto lavoro et a quello tempo che e oblighato come e rogato ser arduino di Lunardo. Et due non servisse come e detto ristituire dette lire trecento. Et questo appare allibro de le ricordanze segnato b. di detto Bartolomeo e Pavolo a fo. 68.

---

*) Vergl. in Bezug auf diesen Künstler Abh. VIII. Bel. I. 3.

2. Archiv. cit. libro E. 6. fo. 33. a. t. die XXX. Jan. 1456. (1457.)

— Decreverunt locare et locaverunt magistro Antonio Federigi lapicide de Senis ad faciendum quatuor statuas marmoreas ponendas apud columnas logie mercantie vel alibi *) prout videbitur dictis Dominis operario et consiliariis cum hoc quod pretium predictarum figurarum fiat per offitium predictum et hoc quum fuerit conpleta una figura ut possit videri laborerium suum et si dicto offitio facta dicta figura videbitur tunc et eo casu dictus Magister Antonius prosequatur in laborerio sin autem fiat prout per offitium deliberabitur.

Dieses Probestück erlangt (eod. To. fo. 42. a. t.) die XXX. Decbris 1457. die Billigung der Domverwaltung. Das. fo. 43. die XXXI. Dec. 1457.

Dni operarius et consiliarii una cum camerario convocati etc. declaraverunt pretium unius figure seu statue marmoree facte per magistrum Antonium Federigi vid. ad Immaginem s. Petri esse de florenis sessaginta octo de Lib. 4. den. pro floreno et quod camerarius eidem magistro Antonio solvat dictum pretium sine suo prejuditio aut damno etc. —

Et visa deliberatione alia facta — die XXX Jan. in presenti libro fo. 33. de locatione 4. figurarum seu sta-

---

*) Man war damals eben mit der inneren und äußeren Beendigung des Domes beschäftigt. S. Arch. cit. libro E. 5. wo fo. 107. a. t. Marmorbekleidung einer Kappelle, fo III. 112. (172.) 117. (177.) drey Kappellen bildnerisch zu verzieren beschlossen werden.

tuarum — factarum (?) per magistrum Antonium Federigi decreverunt quod dictus Magister Antonius prosequatur In faciendo dictas figuras et quod sit remissum in dominum operarium qui pro tempore erit In faciendo pretium dictarum figurarum In quo possit expendere usque ad floren. 72. de libris 4. pro quolibet quas figuras dictus Magister Antonius facere debeat ad modum boni magistri etc. —

Eod. To. fo. 46. a. t. XXVIII. Martii 1458. erhält Antonio eine Vorausbezahlung.

3. Archiv. et To. cit. fo. 47. a. t. die octava Julii 1458.

— Et decreverunt quod Donatello schultori detur ad schulpendam et fabricandam statuam et figuram marmoream sancti Bernardini non excedendo summam pretii dicte figure florenos sessaginta otto denariorum Senensium vel ad plus vantagium (vantaggio) opere.

Et similiter figuram sci Ansani detur ad fabricandam Antonio Federigi eodem modo.

Vecchietta detur figuram S. Pauli eodem modo.

Wollte man hier, gleich dem Berichtgeber des Vasari, auf jene Statue an der loggia di san Paolo rathen, so käme doch noch ein zweyter Bildner in Betrachtung, dem man um wenig später ebenfalls eine Statue des Hl. Paulus aufgetragen hat, vielleicht weil man mit dem Vecchietta nicht einig geworden.

Archiv. cit. libro E. 7. Deliberazioni fo. XX. 1465.
— E possi allogare (l'operajo) a Giovanni di Stefano ad

ad fare di marmo la figura di sancto Pavolo come meglio potra.

Indeß finde ich in beiden Fällen nicht angemerkt, für welche Stelle diese Statue bestimmt war. Man verzierte damals die Vorsprünge der Domkirche und verschiedene Kappellen in ihrem Inneren durch Statuen und Bildwerke; so ward die Statue des Hl. Ansanus in der Kappelle s. Giovanni Bapt. eben damals dem gedachten Giovanni di Stefano bezahlt. Wir werden uns demnach an jene ersten, die, loggia di s. Paolo, sicher angehenden Aufträge halten müssen; um so mehr, da die vorhandenen fünf Statuen je zwey und drey in derselben Manier gearbeitet sind; da sogar die beiden breiter gehaltenen in der Manier mit den schon bezeichneten Fragmenten der Kappelle des Urbano da Cortona im Dome übereinstimmen.

XIII.

Entwurf einer Geschichte der umbrisch toscanischen Kunstschulen, für das funfzehnte Jahrhundert.

Stufenweis haben wir uns der Epoche angenähert, in welcher die Kunstgeschichte in eben dem Maße an Sicherheit und Ausführlichkeit gewinnt, als ihre Quellen reichlicher zu fließen beginnen; von nun an will ich die Ergänzung und Berichtigung des Einzelnen der Darstellung des Allgemeinen und Durchwaltenden, die vereinzelten Künstler den Schulen unterordnen, aus welchen sie hervorgegangen sind.

Schule, nenne ich die lebendige Fortpflanzung von Stimmungen, Richtungen, Handhabungen, deren Entstehung aus dem Beyspiel und aus den Einwirkungen mächtiger Geister in den meisten Fällen umständlich nachzuweisen ist. Schule in diesem Sinne pflegt auch dem flüchtigen Blicke durch Eigenthümlichkeit der Auffassung sich anzukündigen, entschiedener vielleicht durch Eigenthümlichkeiten der Manier und Formengebung.

Allerdings nun dürfen die Kunstschulen, da sie nothwendig irgendwo zu Hause sind, auch wohl einmal nach der Oertlichkeit, in welcher sie sich entfaltet haben, benannt werden. Indeß geschiehet es nicht selten, daß deren Stifter ihre Heimath vertauschen und an verschiedenen und weit entlegenen Stellen geistige und technische Anregungen verbreiten. Auch

hat es sich wiederholt ereignet, daß in demselben Mittelpuncte verschiedene Stifter gleichzeitig hervorgetreten sind, welche ganz entgegengesetzte Richtungen und Handhabungen auf ihre Schüler und späteren Nachfolger fortpflanzten. Wenn nun dieselbe Schule unter Umständen verschiedene Städte und Landgebiete umfasset; wenn andererseits dieselbe Stadt nicht selten ganz verschiedene Schulen in sich einschließt; so ist es offenbar unzulässig, die Kunstschulen, wie es bey neueren Schriftstellern üblich ist *), durchhin nach der Oertlichkeit, in welcher sie Raum gefunden, zu classificiren.

In den früheren Abschnitten begegneten wir großer Einförmigkeit des Wollens und der Manier; kaum gelang es uns in den ältesten Zeiten die größeren nationalen Massen, Neugriechen, Italiener und Deutsche, genügend zu sondern; selbst in der vorgerückten Epoche des Giotto unterschieden wir nur etwa Florentiner und Sieneser. Um so vielfältiger trennen, zerspalten, durchkreuzen sich die mittelitalienischen Kunstschulen seit dem Anbeginn des funfzehnten Jahrhundertes.

Die früheste Spaltung in der Richtung italienischer Künstler entstand unmittelbar aus den Neuerungen des Giotto. Diese erhielten sich zu Florenz ein ganzes Jahrhundert lang in Gunst und Gebrauch; hingegen zeigt sich in der sienesischen

*) Bey Lanzi und so viel Anderen heißt, römische Schule: die Gesammtheit aller Künstler, welche im Staatsgebiete des römischen Stuhles geboren sind. Nun giebt es in diesem Staate, von den mannichfaltigsten Meisterschulen abgesehn, auch noch die entschiedensten Stammverschiedenheiten: Römer, Toscaner, Umbrer; der Lombarden in den Legationen nicht zu gedenken, welche man aus Inconsequenz abzusondern und den Bolognesern beyzuordnen pflegt.

Schule noch bis um das Jahr 1500. manche Nachwirkung der Anregungen, welche byzantinische Vorbilder, oder lebendige Anleitung neugriechischer Maler, während des dreyzehnten Jahrhundertes in ganz Toscana verbreitet hatten. — Als die lebenssinnigen und munteren Lorenzetti im Campo santo zu Pisa malten, befolgten sie, von ihrer allgemeinen Richtung abweichend, in jenen Einsiedlern der Wüste genau die Anordnung der neugriechischen Darstellungen dieses Gegenstandes; Barna hatte in jenen Mauergemälden zu s. Gimignano sogar Manieren und Formen aus seinen Vorbildern beybehalten; Pacchiarotto, ein Zeitgenosse Raphaels, gefiel sich in einem seiner besten Gemälde *) die Patriarchen und Propheten der Glorie aus dem griechischen Typus in seine eigene, mehrseitig ausgebildete Manier zu übertragen. Diese Beyspiele deuten, nicht sowohl auf Anhänglichkeit oder Gewöhnung an griechische Manieren, welche auch zu Siena sehr frühe nach den gesteigerten Anfoderungen der Zeitgenossen ins Gefälligere waren abgeändert worden; vielmehr auf fortdauernde Ehrfurcht und Empfänglichkeit für die sittliche Würde in den ältesten Kunstgebilden der Christen. — Sie gelten mir für Beweise eines, auch nach den Neuerungen des Giotto, unter der Asche fortglimmenden Bestrebens, die sittlichen und religiösen Vorstellungen des Christenthumes mit alterthümlichem Ernst und in ihrer ganzen Strenge aufzufassen.

*) Es ward meinerzeit zum Verkauf ausgeboten. Der Gegenstand: die Aufnahme der Madonna in den Himmel, unten die Apostel; höher, wie gewöhnlich, Glorie von Engeln, welche die aufwärts schwebende Jungfrau umgeben. Unter dem oberen Rande des Bildes zu den Seiten jene Erzväter von byzant. Ansehn, welche auch in den älteren sienesischen Darstellungen dess. Gegenstandes vorzukommen pflegen.

Wie wir uns erinnern, hatte Giotto unter seinen Zeitgenossen die vielfältigste Auffassung des Lebens beliebt gemacht; der Enthusiasmus für neuere Heilige, das Interesse an ihren mannichfaltigsten Lebensverhältnissen *), war jener Wendung seines großen Talentes entgegengekommen, hatte dessen Entwickelung und allgemeine Anerkennung entschieden begünstigt. Seinerzeit war die Frage nach typischen Darstellungen der Patriarchen, Propheten, Apostel, oder des Heilands selbst und der bedeutenderen Ereignisse der Evangelien, allgemach in den Hintergrund getreten; hingegen waren alle Hände geschäftig, die Uebergänge im Leben moderner Heiligen zu malen: frühere Weltlichkeit, plötzliches Erwachen des Bewußtseyns des Heiligen, Eintritt ins Leben der Frommen und Abgeschiedenen, Wunder im Leben, wie besonders nach dem Tode, in deren Darstellung, wie es in den äußeren Bedingungen der Kunst liegt, der Ausdruck des Affectes der Lebenden die Andeutung der unsichtbaren Wunderkraft überwog. Allein auch die Lebensbegebenheiten des Erlösers wurden zur Traulichkeit des Familienlebens herabgezogen; denn die Geburt und Erziehung, die Mutter mit dem Kinde (Vorstellungen, welche die ältesten Künstler aus religiösem Bedenken, oder aus anderen Ursachen vermieden hatten) wurden nunmehr unter den allgemein

---

*) Ich habe bereits, mit anderen Beyspielen, auch jene gleichlaufenden Darstellungen des Lebens Christi und des Hl. Franz in Erinnerung gebracht (Abh. IX.). — Zu Assisi, im Kloster der Hl. Chiara, zeigt man im Kreuzgewölbe über dem Hauptaltar Malereyen, welche eine Vergleichung des Lebens der Madonna mit jenem der Hl. Chiara zu bezielen scheinen. Diese Arbeit wird dem Giottino beygemessen, was seinen Grund haben mag, da sie dessen florentinischen Arbeiten zu gleichen scheinen.

christlichen die Lieblingsgegenstände der Malerey. Wie in diesen das Naive und Zärtliche, so ward in den Aufgaben aus der Leidensgeschichte nicht mehr das Erhabene und Siegreiche, vielmehr nur das Rührende hervorgehoben — die unmittelbare Folge jenes schwärmerischen Schwelgens im Mitgefühle der irdischen Schmerzen des Erlösers, dem der Hl. Franciscus durch Beyspiel und Lehre eine neue und bis dahin unerhörte Energie verliehen hatte. — Diese modern-christlichen Kunstaufgaben umfassen allerdings so viel menschlich Wichtiges und Anziehendes, daß wir deren Einführung im Ganzen als eine wesentliche Bereicherung betrachten, unter allen Umständen zugeben müssen, daß sie viele der schönsten Leistungen der neueren Kunst veranlaßt haben. Doch sind sie einleuchtend nicht, wie man wohl hinzuwerfen pflegt, aus dem Bestreben entstanden, den Ideen des Christenthumes ihre ganze Tiefe, ihre ernstere Seite abzugewinnen.

Uebrigens fehlte es sowohl jener Hinneigung zum Hochalterthümlichen bey den Sienesern, als besonders der Objectivität der Florentiner, an Consequenz, oder an entschiedener Durchführung des Wollens.

Unausgesetzt verfolgt, mußte die giotteske Richtung auf Mannichfaltiges und Lebensreiches die Florentiner ungleich früher, als geschehen ist, mit der Bedeutung der Formen, besonders in den Gesichtsbildungen, bald auch mit den allgemeineren Gesetzen des sich Gestaltens und Erscheinens vertraut machen. Indeß durchkreuzte sie eine gewisse Befangenheit in den Manieren und Formen, in welchen der große Erneuerer ihrer Schule sich ausgedrückt hatte; ich möchte sagen: die Scheu, jene engen Grenzen zu überschreiten, innerhalb welcher die Darstellung eines so hochverehrten und allgefeyerten Künstlers

sich bewegt hatte. Daher vornehmlich erkläre ich mir, daß Arcagno und andere Meister des vierzehnten Jahrhundertes, welche in der Richtung des Giotto weiter gestrebt und besonders der menschlichen Gesichtsbildung bis dahin unbenutzte Züge und Zeichen abgewonnen haben, weder die volle Anerkennung, die ihnen gebührte *), noch selbst die Nachfolge fan-

*) S. Franco Sacchetti, nov. 196., wo auf die Frage: „wer mit Vorbehalt des Giotto (da Giotto in fuori) der größeste Maler gewesen sey," dieser den Cimabue, jener den Stefano, der dritte Bernardo, ein anderer den Buffalmacco nennt, wobey es dem Erzähler offenbar nicht auf Namen ankommt. Darauf sagt Taddeo Gaddi: „gewiß hat es sehr große Künstler gegeben, welche das Unerreichbare geleistet haben; indeß ist diese Kunst in Abnahme gerathen und noch immer im Sinken (ma questa arte é venuta e viene mancando tutto dì)."

Bey so deutlichem Bewußtseyn eines hülflosen Rückschreitens zeigen sich nirgend Spuren des Nachdenkens über dessen innere Ursachen, oder äußere Veranlassungen. Wie es scheint, ließ man sich gehn. Die alten Meister mochten auf ihren Lorbeern ruhn und mit einer gewissen Selbstgefälligkeit auf das Unvermögen ihrer Nachfolger herabsehn, über das Weiterstreben der Besseren verblendet seyn, wie es sich täglich wiederholt.

Ich habe oben (IX.) gezeigt, wie jenes Vorurtheil der Trecentisten gegen Ende des funfzehnten Jahrhundertes in dem städtischen Patriotismus der Florentiner sich verjüngt habe. Doch versäumte ich, an ein altes Gedicht zu erinnern, Francesso Lancillotti, Fiorentino, pitt., trattato della pittura etc. (Roma 1508. und Lettere pittoriche To. VI, p. 299. und 347.) in welchem die Malerey spricht.

Jo era quasi del Mondo fuggita,
Quand' un, che fu in me più d'altri dotto
Pur mi ritenne, e rendemmi la vita.
Questi fu Fiorentin, questi fu Giotto,
Questo é colui, che m'ha risuscitata,
Quest' ha 'l bel nome mio fra voi ridotto.

Ob übrigens dieser Giotto, den seine florentin. Zeitgenossen und Nachkommen langezeit für unerreichbar gehalten, jemals jener

den, welche sie nach naheliegenden Voraussetzungen hätten hervorrufen müssen. Arcagno hatte die Profile der Heiligen auf seiner Tafel *) in sta Maria novella schon individualisirt und in seinem großen Rilievo an der Rückseite der Madonnenkappelle in Orsanmichele das älteste Bildniß der italienischen Kunstgeschichte (sein eigenes) mit größtem Erfolge durchgeführt; Giovanni da Melano vor allen anderen die Möglichkeit und die Vortheile der Modellirung, und in der Auffassung und Benutzung der Extremitäten, eine bis dahin unbekannte Feinheit des Sinnes dargelegt. Demungeachtet zeigt sich bey den florentinischen Malern späterer Zeiten, bis zum Auftreten des Fiesole, keine Spur jener physiognomischen Bezeichnungen des Arcagno; bis auf Masaccio, keine Nachwirkung des Strebens nach Rundung, welches Giovanni da Me-

---

Tiefe des Gefühles, Reinheit der Anordnung, Anmuth der Wendung, Zierlichkeit der Ausbildung, gleich gekommen sey, welche sein bescheidener Schüler Taddeo in sechs kleinen Bildern der Sammlung der florentinischen Kunstschule (Galleria de' quadri piccoli) dargelegt hat; wer würde darüber zu entscheiden wagen, nachdem die meisten und wichtigsten Arbeiten des Giotto untergegangen sind. Indeß erregen die Vorhandenen Zweifel; seine Manier scheint darin durchhin auf Schnelligkeit der Beschaffung angelegt zu seyn. Taddeo hingegen hatte sich darauf eingerichtet, zierlich und emsig zu beendigen. — In der bezeichneten Folge, welche überall an das Leben der Hl. Cäcilia in santo Stefano erinnert, ist besonders die Geburt des Heilands wohl erhalten und bis in die Nebenwerke schön beendigt. Half ihm darin Giovanni da Melano? Gewiß, wäre es ausgemacht, daß er des Taddeo Geselle gewesen, möchte ich mir die schönen Thierbildungen dieses kleinen Gemäldes eben nur daher erklären.

*) Die Inschrift in der Mitte des Sockels: Anni domini MCCCLVII. Andreas Cionis de Florentia me pinxit. Zu den Seiten die Namen der Hll.

lano vor seinen Zeitgenossen voraus hatte. Freylich mochte es behaglicher seyn, die hergebrachte giotteske Manier mit größter Fertigkeit auszuüben, als die Richtung, aus welcher sie hervorgegangen, mit Ernst und Entschiedenheit hindurchzuführen.

Viele, theils namenlose Werke dieser späteren Epoche der (seit Lanzi) sogenannten giottesken Maler haben sich bis auf unsere Zeit erhalten; sie unterscheiden sich von ihrem ältesten Vorbilde durch größere Fertigkeit des Pinsels, durch gewisse faustmäßige Keckheiten, besonders in der Andeutung der Brüche des Gefältes. In dieser Zeit verlor sich manches große Talent in der Leichtigkeit behender Ausfüllung bedeutender Mauerflächen; auch ein Agnolo Gaddi, welcher in der Chorkappelle der Kirche sta Croce zu Florenz einen ausgezeichneten, obwohl flüchtigen Geist gezeigt, dessen reintechnisches Wollen in der Schrift seines Schülers, des Cennini, sich abgespiegelt hat.

An diesem, gewiß beachtenswerthen Beyspiele werden wir uns versinnlichen können, worin eine ächte, auf Empfänglichkeit für das geistig-sittliche Wollen der Vorgänger begründete Befolgung des Hergebrachten von lässiger, zielloser Nachäffung üblicher Handhabungen sich unterscheide. Wenn diese sich begnügt, Manieren und zufällige Aeußerlichkeiten sich anzueignen, solche fertig zu handhaben und eben hiedurch sie nothwendig zu verflächen; so wird ächte, tiefbegründete Ehrfurcht vor dem Alterthümlichen dessen einwohnendes Leben in sich aufnehmen; darin verschlossene Keime pflegen und weiter entwickeln; dahin trachten, das Treffliche von seiner, nicht selten unscheinbaren Umhüllung zu befreyen, durch größere Deutlichkeit oder Schönheit der Darstellung gleichsam zu verjüngen. In diesem Sinne ergriff der Sieneser Thaddeo Bar-

toli um das Jahr 1400. den Faden der Ueberlieferung des Hochalterthümlichen vielleicht aus den Händen seines nahen Vorgängers Barna, welcher, wie wir oben gesehen haben, mit dem Vater des Thaddeo, dem Bartolo di Fredo, an einer Stelle und vielleicht gleichzeitig gemalt hatte. Er band sich weder an die Manier, noch an den äußeren Zuschnitt der Formen, ging nur in den Geist seines Vorbildes ein, den er, indem er hie und da wohl einmal dem allgemeinen Zeitgeschmacke huldigte, doch im Ganzen nur mit den schönsten Seiten der moderneren Auffassung christlicher Kunstvorstellungen auszusöhnen bemüht war.

Diese verschiedenen Seiten seines Bestrebens vereinigte er in dem Altargemälde der sienesischen Gallerie, dessen beschädigte Aufschrift: .... Bartholi de Senis. Pinxit hoc opus. anni domini mille quatrocento nove, allerdings Zweifel zulassen würde, wäre nicht Manier und Richtung des Künstlers aus anderen Werken hinreichend bekannt. In dem Hauptbilde, der Verkündigung, huldigte Thaddeo in der Bekleidung des Engels durch schwerfälligen Goldstoff dem Geschmacke und der Sitte seiner Zeitgenossen *); in der Gestalt

*) S. den Beschluß, die Kappelle des öffentlichen Palastes durch unseren Künstler malen zu lassen, wo (Archiv. delle Rif. di Siena. Delib. di consiglio No. 232. anno 1406. fo. 18.) — die XXV[a] Augusti. Et deliberaverunt — quod totum residuum denariorum, qui superaverunt — — convertatur per operarium cam., in ornatum cappelle palatii, quod fiat per manus magistri Thaddeji Bartoli cum illis figuris ornatimentis et auro et modis et formis, de quibus eidem videbitur pro ornatimento dce cappelle etc. — Auch in anderen Verträgen dieser Zeit und Art wird das Gold, was die Maler bisweilen gegen den Geschmack ihrer Zeit ersparen mochten, ausdrücklich einbedungen.

der Jungfrau, deren Haupt, Gewandung und Stellung, in Ansehung der Idee und der Umrisse, zu dem Gelungensten seiner Art gehört, suchte er offenbar der moderneren, zum Zärtlichen und Schmachtenden sich hinneigenden Auffassungsart ihre günstige Seite abzugewinnen; hingegen überließ er sich in den Giebeln, Leisten und Außenwerken ganz seinem Sinne für das Ernste und Hohe in den alterthümlichsten Kunstgebilden der Christen.

Diese äußeren Theile der Altartafel, welche man, ich weiß nicht aus welchem Grunde, davon abgebrochen, entdeckte ich in den Magazine der Akademie, als mir der Magistrat der Stadt gestattete, solches zu besichtigen und mit Zuziehung betheiligter Personen auch zu verzeichnen. Sie wurden auf diese Veranlassung in die zweyte Classe versetzt und mit A. 5. bezeichnet. Andere Bruchstücke von Gipfeln zerbrochener Tafeln gingen zu Siena von Hand zu Hand; in verschiedenen wiederholte sich die Darstellung des Weltlehrers, dessen uralten Typus Thaddeo durch die Griffe und Vortheile seiner schon vorgerückten Kunststufe gehoben und merklich verschönt hatte.

In größeren Dimensionen versuchte er sich in der Kappelle des öffentlichen Palastes zu Siena, deren Aufschrift, über dem Judas Maccabäus:

Thaddeus Bartholi de Senis pinxit istam cappellam. MCCCC. VII. — Cum figuris sci XPOfori et cum aliis figuris. 1414. *).

---

*) Arch. delle Riform. di Siena. Deliberazioni di Consiglio No. 232. anno 1406. fo. 18. No. 237. anno 1407. fo. 32. a. t. kommt es zuerst zur Sprache, diese Kappelle neu und durch unseren Künstler ausmalen zu lassen. No. 242. anno 1408. fo. 33. wird die Bezahlung des bis dahin geleisteten decretirt. No. 275. anno

Jene Figur des Hl. Christopher, deren er sich im Nachsatze besonders zu rühmen scheint, war allerdings nach damaligem Stande der Hülfskenntnisse und Fertigkeiten der Kunst, in Ansehung ihrer Größe und ihres Nackten, ein wohlbestandenes Wagestück. Weniger Lob verdienen die Gestalten der Redner, Staatsmänner und Kriegeshelden des classischen Alterthumes, welche Thaddeo, vielleicht zur Unterscheidung von dem antiken Habitus seiner christlichen Helden, mit allerley seltsamen, phantastisch häßlichen Bekleidungen begabt hat **). Hingegen enthalten die inneren Wände der Kappelle Darstellungen aus dem Alter und Abscheiden der Jungfrau, welche in Ansehung des Ausdruckes der Affecte, der Liebenswürdigkeit der Charaktere, der Anordnung und emsigen Ausführung alle Wünsche befriedigen.

Ueber dieses, wie über andere Werke des Thaddeo, hat Vasari mit Lust und Antheil sich verbreitet, nur die kleineren Arbeiten übergangen, welche unser Künstler mit besonderer Liebe zu beendigen pflegte. Ein kleines anmuthiges Madonnenbild mit seinem Namen bezeichnet sah ich zu Siena im Besitze des Abbate de Angelis; ein ähnliches in der ehemals follyschen Sammlung. Eine Madonna, welche von köstlichen Engeln umgeben jen Himmel steigt, wo typische Propheten und Erzväter sie empfangen, vermehrt seit einigen Jahren den

---

1413. die Bemalung der äußeren Wände und Pfeiler beschlossen. — Daher des gedoppelte Dat. cb. Inschrift.

**) Diese werden den Lanzi, welcher sie (scuola Sen. Ep. I.) irrig für sienesische Costüme hält, von genauerer Besichtigung der Arbeiten des Thaddeo abgeschreckt haben. In der That mißhandelt er dieselben ohne allen Grund, wie denn überhaupt sein Kunsturtheil eben so flach und keck ist, als seine Angabe historischer Umstände.

reichen Kunstbesitz des Königes von Bayern. Endlich gab es auch zu Perugia *) einige kleinere, mit dem Namen des Thaddeo und mit dem J. 1403. bezeichnete Gemälde, welche sich indeß nicht mehr aufgefunden haben.

Aus diesen Gemälden erhellet, daß Thaddeo di Bartolo für Perugia gearbeitet, aus anderen Umständen, daß er auf die Malerschulen der umbrischen Städte eingewirkt habe. Ich halte ihn, wie ich bereits angedeutet habe, für den Stifter jener eigenthümlichen Vereinigung des Herben und Ernsten der ältesten Kunstrichtung mit dem Schmachtenden, Sehnenden, Schwärmenden der neueren, welche nunmehr in den Malerschulen der umbrischen Städte für lange heimisch wurde. Unglücklicher Weise habe ich einige Auszüge verlegt, oder eingebüßt, welche, wenn ich recht entsinne, die persönliche Anwesenheit des Thaddeo die Bartolo zu Perugia und in Umbrien erweisen. Allein, auch von diesem Umstande abgesehn, giebt es in den umbrischen Städten viele Spuren seiner Einwirkung, deren Andeutung späterhin ihre Stelle finden wird. Nur so viel bringe ich hier in Erinnerung, daß auch sein Bruder Domenico zu Perugia gearbeitet hat. In der Kirche s. Giuliano befindet sich eine Altartafel, deren Aufschrift:

Dominicus Bartoli de Senis me pinxit. Hoc opus fecit fieri domina Antonia Francisci de Domo Bycholis. Abbatissa istius monasterii in anno D. M. CCCC. XXXVIII. de. (decimo) mensis maji.

---

*) S. Guida di Perugia. Ind. — Bruchstücke der Tafel, welche Vasari, vita di Taddeo di Bartolo, diesem Künstler in der Pfarrkirche zu s. Gimignano beylegt, finden sich gegenwärtig daselbst in der Sacristey — Unter dem schönen s. Bartholomeus des Hauptbildes die Jahreszahl 1401. — Die Behandlung, wie schon Vasari andeutet, noch ganz trecentistisch.

durch die Umständlichkeit ihrer Zeitbestimmung auf persönliche Anwesenheit des Künstlers hinweiset; wie es denn überhaupt in so früher Zeit überall in Gebrauch war, die Künstler, deren Talent man in Anspruch nahm, an Ort und Stelle arbeiten zu lassen. Ich habe dieses Umstandes erwähnen wollen, weil er außer Zweifel setzt, daß beide, so benachbarte Städte eben damals in einem gewissen malerischen Verkehr gestanden, übrigens hatte Domenico di Bartolo bereits eine ganz andere Richtung eingeschlagen, als sein größerer, gemüthvoller Bruder, weßhalb ich andere Mittelglieder der Fortpflanzung der Richtung des Letzten werde nachzuweisen haben.

Doch wird es nöthig seyn, ehe wir diesen Andeutungen weiter nachgehn und jene Richtung bis auf den Niccolo Alunno und Fiorenzo di Lorenzo, und weiter bis auf den Peter von Perugia und dessen Schule hinausverfolgen, uns vorher nach dem Fortgang der entgegengesetzten umzusehn, deren Mittelpunct jenerzeit zu Florenz lag.

Die florentinische Malerschule war gegen Ende des vierzehnten Jahrhundertes, bey erweislicher Gleichgültigkeit gegen die Fortschritte eines Arcagno und Anderer, in eine gewisse dreiste und fertige Handhabung der giottesken Manier verfallen. Diese wird von Einigen aus damaligem Vorwalten der Begeisterung für bestimmte Ideen erklärt, obwohl, wie ich gezeigt habe, die Richtung, welche von Giotto ausgegangen, vielmehr durch Verbreitung und Steigerung des Antheils an dem Geschehenden und Wirklichen sich auszeichnet, so daß jener Stillestand im Fortschritte eben nur aus den gefährlichen und aufdringlichen Untugenden der Trägheit, Lässigkeit und Gleichgültigkeit im Berufe zu erklären ist. Wie frühe man begonnen, ohne Begeisterung für die Idee der Aufgabe zu

malen und eben daher auch ohne den Trieb zu mehrender Deutlichkeit und Schönheit der Darstellung, zeigt eine Tafel, welche ich zu Florenz im Handel gesehn, worin der Gekreuzigte und die Heiligen der Seitenfelder mit gleichgültiger Fertigkeit vorgetragen sind und nur die Bewegungen und die Charakteristik des Gemeinen einiges Verdienst besitzen. Diese Tafel war bezeichnet:

ANNO DNI. M. CCC. XLVIII. BERNARDVS. PINXIT. ME. QVEM. FLORENTIE. FINSIT.

Diesen Bernhard wird man vielleicht, nach dem Vorgang des Vasari, für den Bruder des Arcagno halten. Indeß findet sich unter den Künstlern, welche die Domverwaltung zur Zeit des Andrea di Cione in Anspruch nimmt, wohl ein Bernardus Pieri, doch kein Bernhard, welcher den Vatersnamen mit dem Arcagno gemein hätte; obwohl man auch hier eine Aushülfe gefunden und angenommen hat, daß Benci di Cione, welcher gleichzeitig vorkommt, eben jener Bernardo sey, den Vasari als den Bruder des Arcagno bezeichnet. *) — Eine andere florentinische Tafel in der Kirche s. Lorenzo (am Ende des Seitenschiffes zur Linken) trägt die Jahreszahl 1391.; sie entspricht der obigen in Manier und Richtung, wie so viel andere, welche ich übergehe.

*) Arch. dell' op. del Duomo di Fir. Lib. stanziam. mei Joh. scr. fo. 65. — Ristorus Cionis — Bencius Cionis. — Beide kommen das. nur als Bauverständige in Betrachtung. — Benci, scheint mir aus Bencivenne abgekürzt. — Aber auch von diesen Künstlern kann ich keinesweges mit Zuversicht angeben, daß sie Brüder des Andrea di Cione gewesen; wir wissen nur, daß ihr Vater denselben Namen geführt hat, als der Vater jenes anderen. Vgl. XII. die erste Anm.

Indeß war die Begeisterung, auch für Solches, was eben der florentinischen Kunstrichtung bis dahin und in der Folge von Neuem Stoff und Nahrung gab, um das Jahr 1400. auf die Maler der minder bedeutenden Städte der Nachbarschaft übergegangen, wo das Streben noch frisch, der vorhandene Stoff noch nicht so ganz ausgenutzt war. Das Pathetische, welches in einigen Werken des Giotto, des Thaddeo Gaddi und Arcagno so mächtig ergreift, vererbte sich um diese Zeit auf einen selten genannten, dem Vasari *) unbekannten Maler, den Niccolò di Pietro, einen Florentiner, welcher allem Ansehn nach zu Pisa sich niedergelassen. Hingegen ward die Gabe der Charakteristik, deren Ausbildung Arcagno mit Glück bestrebt hatte, das Erbtheil des Aretiner's Spinello.

Das Andenken des ersten beruhet vornehmlich auf Malereyen im Kapitelsaale des Klosters san Francesco zu Pisa, wo zur Rechten des Eintretenden in der Höhe die beschädigte Aufschrift: Niccholaus Petri pitor de Frorencia .. pinsit.. M. CCC. L....; die unvollständige Jahreszahl, welche Morrona seiner Zeit: 1391., andere 1392. gelesen **), wird durch eine zweyte Inschrift ergänzt, worin es, zu Ende der Schenkung

*) Seltsam, daß er den Bildner Niccolò Aretino, zu Anfang seines Lebens, ebenfalls Niccolò di Pietro nennt. — Auch Lanzi würdigte unseren Künstler keiner Erwähnung obwohl Morrona ihn bereits aufgeführt hatte.

**) S. Paolo Lasinio, raccolta di Pitture antiche. Pisa 1820. fo., wo Tab. XII. die angeführte Inschrift vielleicht nach alten Abschriften ergänzt worden: AN. D. M. CCCLXXXXII. DE. MAR. — Lasinio nennt unseren Maler willkührlich einen Schüler des Giotto, was schon der Zeit nach unwahrscheinlich und durchaus unbegründet ist.

fung einer Grabstätte an Lorenzo Ciampolini, heißt: MCCC. LXXXX. die XX mensis Aprelis. qui. Laurentius. fecit. ipsum. capitulum. pictura. et. sedilibus. adornari. — Obwohl nun diese Malereyen in dem verödeten, halboffenen Saale manche Schädigung erfahren haben, so erkennt man dennoch darin ein starkes und tiefes Gefühl, Geschmack in der Anordnung und Gewandung der Figuren, Sinn für Reinheit der Form und Tiefe der Farbe, wie endlich undenklich viel mehr Ueberlegung und Nachdenken, als seine florentinischen Zeitgenossen zu verrathen pflegen. Die Darstellungen umfassen den bekannten Cyclus der Leidensgeschichte, welcher dem Talente des Niccolò allerdings den weitesten Spielraum gewährte. In dem erhaltensten Bilde, der Kreuzschleifung, zeigt sich der volle Werth des Künstlers in edlen und männlich rührenden Anklängen des Gefühles. — Gewiß sind diese Darstellungen, mehr als andere derselben Art und Zeit, geeignet, von Künstlern der Anordnung und der wohlgehaltenen Empfindung willen aufmerksam beachtet zu werden, wie sie denn in der That schon benutzt worden sind *).

In der Vaterstadt unseres Künstlers findet sich kein einziges Werk seiner Hand; und, wenn wir hinzunehmen, daß er das helle, rosige Colorit der Giottesken mit den kräftigen Localtönen des Aretiners Spinello vertauscht hatte, so drängt sich die Vermuthung auf, daß er seine Heimath frühe verlassen und in irgend einer der benachbarten Malerschulen sich ausgebildet habe. Den Pisanern verdankte er nun schwerlich

*) In den so eben angeführten Nachbildungen dieses Werkes ist die Anordnung genügend, hingegen das wesentlichere Verdienst des Meisters, die Ausführung, so gut, als gar nicht ausgedrückt.

seine Bildung; sie waren, wie einige Gemälde der pisanischen Akademie verrathen *), um das Jahr 1400 auf Abwegen; wahrscheinlicher dem Aretiner Spinello, welcher unter seinen Zeitgenossen, durch Eigenthümlichkeit des Wollens und Rüstigkeit der Leistung, eine hohe Stellung einnimmt.

Das Hauptwerk des Spinello suche man zu Siena, im öffentlichen Palaste; Begebenheiten aus dem Leben Alexander III., welche die Mauern eines ansehnlichen Saales sehr anständig verzieren, was auffordern mochte, sie, wie es geschehen ist, sorgfältig zu unterhalten. Erweislich sind diese Gemälde von der Hand des Spinello; denn so ergiebt es sich aus einem Auszuge des Vertrages mit dem Künstler in den Verhandlungen der sienesischen Staatsverwaltung **) dessen

*) Dort sah ich unter anderen eine kleine Tafel mit sehr verlängerten Figuren in der verflüchtigten giottesken Manier mit der Aufschrift: Gettus. Jacobi. de. Pisis. me. pinxit. MCCCLXXXXI. — Hie und da, wie im Engel der Verkündigung am Giebel, neigt sich dieser Künstler bereits zum Widrigen, dem wir nun bald auch an anderen Stellen begegnen werden. — Unbedeutender noch eine zweyte Tafel ders. Sammlung, worunter Johannes Nicolai me pinxit a. d. M. C... — Die Lagune der Jahreszahl wird nach dem Raume und nach dem Ansehn des Bildes zu MCCCC. zu ergänzen seyn.

**) Archiv. delle Rif. di Siena. Deliberaz. del Concistoro. No. 237. anno 1408. fo. 29. die dni XVIII. Junii. Locatio facta de sala nova ad pingendum. Magister Martinus pictor olim Bartholomei conduxit ad pingendum omnes quatuor voltas sale nove palatii dnorum Priorum et est usque ad cornices existentes in fine voltarum predictarum bonis et ydoneis coloribus cum similibus totidem fighuris et laboreriis modo et forma, quibus picte sunt alie quatuor volte cappelle dicti palatii omnibus expensis de coloribus, omnibus aliis ipsius magistri Martini. Excepta calcina et pontibus (also buon fresco) que fieri debeant et solvi expensis comunis Senensis et non dicti magistri Martini et cum conditione,

Glaubwürdigkeit unumstößlich ist, obwohl die Zahlungen fehlen, oder mir entgangen sind *).

---

quod non debeat ipse ponere aurum in pannellis, sed loco auri ponere possit stagnum. De quibus omnibus habere debeat a comuni Sen. quinquaginta quatuor flor. auri Senenses. Et promisit totum dictum laborerium fecisse et explevisse hinc ad per totum mensem februarii proxime venturi. — Die Arbeit dieses mittelmäßigen Malers bestehet in allegorischen Halb-Figuren. Hingegen ward dem Spinello der wichtigere Theil der Arbeit verdungen, wie folgt: Ib. eod. fo. — Magister Spinellus Luce pictor de Aritio locavit se et operas suas ad pingendum totum residuum dce sale nove, quam pingere promisit et teneatur illis figuris . . . . . modo et forma, de quibus eis Imponatur per eos in quibus commissum est vel de novo committeretur. Et ad dictas picturas faciendum promisit esse continue et secum tenere filium suum quousque compleatur ad plenum. Et dictas picturas omnes facere debet omnibus expensis etc. — comunis Senarum. Ita quod non habeant . . . . . . nisi personas suas tantum. Et debeat habere salarium inter ambos quolibet mense quindecim florenos auri et Incipere dictum laborerium ad tardius in calendis Martii proxime venturi et antea non teneatur. Et ultra dictum salarium habere debeant ambo expensas mane et sero pro commodo eorum vite condecenti expensis dicti comunis. Constat latius de condit. et locationibus supradictis manu mei notarii supradicti.

*) Archiv. delle rif. di Siena, Biccherna B. fehlt das J. 1408 der gewöhnlichen Zeitrechnung und To. 285. Jan. 1408 (1409.) = Jan. 1409. (1410.) kommt keine Zahlung an Spinello vor. Eben so wenig B. To. 286. anno 1409. Jul. — Dec. und To. 287. 288. (1410. 1411.). Indeß ist das Archiv in diesen Jahren lückenhaft und es konnte die Summe zudem mittelbar durch die oben genannten Beauftragten ausgezahlt worden seyn. In den Delib. del Concistoro No. 244. (anno 1408.) fo. 11. die VII. Julii. — deliberaverunt, quod magister Spinellus pictor pingat istoriam praelii Venetorum cum Imperatore federicho per mare prout istoria fuit et prout pm (?) in illa carta, quam comodavit Bettus benedicti. — Wäre diese Arbeit später ei-

An der größeren Mauerfläche, der Fensterseite gegenüber, malte Spinello Maurer mit ihren Gehülfen, welche emsig an einem Gebäude arbeiten. Zur Seite knieet vor dem Pabste ein Priester, der aus den Händen eines Cardinales die Mitra empfängt. Ein rückwärts, doch nahestehender Mönch scheint mit dem Baumeister zu reden, welcher durch eine lebendige Bewegung gegen den Bau hin den Gegenstand des Gespräches andeutet. Ueberall große Lebendigkeit der Bewegung, glückliche Vertheilung im Raume, Derbheit und Wahrheit im Ausdruck der Köpfe; auch ist die Art, das Gefälte zu motiviren und auszuführen, im Ganzen löblich.

Darunter: der Pabst auf einem Throne, vor welchem der Kaiser sich rücklings niedergeworfen; die bekannte und bestrittene Geschichte der Erniedrigung Friedrichs. Vortrefflich ist das Erstaunen in den umstehenden Cardinälen und Geistlichen ausgedrückt, welche die Handlung des Kaisers sichtlich überrascht. Der Eindruck, den solche auf die Ritter und Ehrenmänner außerhalb der Halle bewirkt, ist nach der Individualität und Stellung der letzten zweckmäßig abgeändert. Auch hier die Anordnung der Köpfe in dichter Gruppe glücklich und malerisch, der Charakter männlich und abwechselnd.

Ueber dem Bogen in der Mitte des Gemaches erscheint der Pabst redend zu einer Versammlung von Mönchen und anderen, welche vor ihm knieen. Aehnliche Verdienste, als in den vorangehenden. Ein schillerndes Gewand an einem Geistlichen zur Linken schien mir musterhaft ausgeführt. — Diese mit den übrigen Darstellungen, deren zusammen vierzehn, um-

---

nem anderen übertragen worden, so würden sich Widerruf, neue Verträge, Zahlungen u. s. w. anfinden.

fassen beynahe das ganze kirchliche, politische, kriegerische Leben jener Zeit. Ueber der Thüre nimmt die (s. unten) von den Verstiftern angeordnete Seeschlacht der Venezianer und Kaiserischen fast die ganze Breite der Wand ein. Noch höher, zur Linken, eine Zusammenkunft, aus welcher der Kaiser voll Zorn zu scheiden scheint; sein Affect, wie besonders der Unwille seiner Begleiter und die Bitten der Prälaten, die Dinge nicht aufs Aeußerste zu treiben, sind in diesem Bilde meisterlich vergegenwärtigt. Dieses umfassende Werk entging dem Vasari, welcher hier, wie in seinen meisten Zeitbestimmungen, verwegen, oder ungewiß, auch unserem Künstler, oder doch seiner Wirksamkeit schon das Jahr 1400 zur Grenze setzte. Einige andere Gemälde des Spinello, deren Vasari mit Lob erwähnt, sind untergegangen, oder doch so beschädigt, daß sie die Richtung und das Verdienst des Künstlers nicht mehr so ganz bewähren können. Von seiner Tafel bey den Dominicanern des Städtchens s. Miniato de' Tedeschi sind nur noch beschädigte Ueberreste vorhanden. Was er (nach Vasari) zu Pisa im campo santo gemalt hat, ist besser im Stande, doch von so viel Reisenden gesehn und durch das Kupferwerk des Lasinio allen Kunstfreunden so zugänglich geworden, daß ich darüber hinausgehn darf. Obwohl diese Arbeiten den oben beschriebenen nachstehn, so wird man dennoch auch hier das Bestreben erkennen, schärfer zu charakterisiren, als bis dahin üblich war. Vortrefflich erhalten sind die Wandgemälde der Sacristey im Kloster s. Miniato a Monte bey Florenz, welche Vasari, ich glaube mit Grund, dem Spinello beylegt.

Während solchergestalt ein Sieneser, ein Aretiner, ein (wie es scheint) ausgewanderter Florentiner, in der Auffassung eigenthümlichen Geist, in der Darstellung Streben nach Bes-

serung, Weiterung und Verstärkung zeigten, während ihr Talent an allen anderen Stellen mehr Anerkennung und Förderung fand, als eben zu Florenz, der reichsten und mächtigsten Stadt des damaligen Festlandes von Italien: erwärmte man sich dort hinsichtlich der Malerey an dem Ruhme und an den nachgelassenen Werken der älteren florentinischen Meister. Von jeher hat das Vorurtheil, oder die Meinung, in irgend einer Sache das Beste und erreichbar Höchste erlebt zu haben, augenblickliche Hemmungen hervorgerufen. Auf der einen Seite entkräften solche Täuschungen einen der wichtigsten Hebel menschlicher Leistungen, den örtlichen oder nationalen Ehrgeiz, indem sie ein falsches und trügerisches Selbstgefühl hervorrufen, edle und wirksame Ruhmbegier durch lähmenden, abdumpfenden Stolz verdrängen. Andererseits gewähren sie der Trägheit des Geistes eine willkommene Ruhe, setzen sie der Schwäche scheinbar unübersteigliche Grenzen entgegen und bewirken so, auf alle Weise hemmend, lähmend und niederschlagend, jene Epochen langweiligen Wiederkäuens und Nachäffens, welche in der Literärgeschichte deutlicher wahrgenommen, oder schonungsloser bezeichnet werden, als in der Kunstgeschichte, worin diese Rubrik bisher noch nicht eröffnet worden ist.

Die Florentiner, obwohl durch ihre Richtung auf Beobachtung angewiesen, hatten dennoch, wie ich oben gezeigt habe, den Blick längst vom sie umgebenden Leben und Wirken abgelenkt, ihren Gesichtskreis ganz auf die Werke ihrer nahen Vorgänger eingeschränkt. Durch Nachahmung schon aufgefundener, an sich selbst nicht eben schwieriger Manieren waren sie um das Jahr 1400 zu jener leeren Leichtigkeit der Handhabung gelangt, welche ihnen Brodt, doch wie es scheint,

reichen Kunstbesitz des Königes von Bayern. Endlich gab es auch zu Perugia *) einige kleinere, mit dem Namen des Thaddeo und mit dem J. 1403. bezeichnete Gemälde, welche sich indeß nicht mehr aufgefunden haben.

Aus diesen Gemälden erhellet, daß Thaddeo di Bartolo für Perugia gearbeitet, aus anderen Umständen, daß er auf die Malerschulen der umbrischen Städte eingewirkt habe. Ich halte ihn, wie ich bereits angedeutet habe, für den Stifter jener eigenthümlichen Vereinigung des Herben und Ernsten der ältesten Kunstrichtung mit dem Schmachtenden, Sehnenden, Schwärmenden der neueren, welche nunmehr in den Malerschulen der umbrischen Städte für lange heimisch wurde. Unglücklicher Weise habe ich einige Auszüge verlegt, oder eingebüßt, welche, wenn ich recht entsinne, die persönliche Anwesenheit des Thaddeo die Bartolo zu Perugia und in Umbrien erweisen. Allein, auch von diesem Umstande abgesehn, giebt es in den umbrischen Städten viele Spuren seiner Einwirkung, deren Andeutung späterhin ihre Stelle finden wird. Nur so viel bringe ich hier in Erinnerung, daß auch sein Bruder Domenico zu Perugia gearbeitet hat. In der Kirche s. Giuliano befindet sich eine Altartafel, deren Aufschrift:

Dominicus Bartoli de Senis me pinxit. Hoc opus fecit fieri domina Antonia Francisci de Domo Bycholis. Abbatissa istius monasterii in anno D. M. CCCC. XXXVIII. de. (decimo) mensis maji.

---

*) S. Guida di Perugia. Ind. — Bruchstücke der Tafel, welche Vasari, vita di Taddeo di Bartolo, diesem Künstler in der Pfarrkirche zu s. Gimignano beylegt, finden sich gegenwärtig daselbst in der Sacristey — Unter dem schönen s. Bartholomeus des Hauptbildes die Jahreszahl 1401. — Die Behandlung, wie schon Vasari andeutet, noch ganz trecentistisch.

und allgemeineren Ursachen, sondern einzig deßhalb zum Unbedeutenden herabgesunken war, weil sie aus Befangenheit in herkömmlichen Kunstmanieren aufgehört hatte, weiter zu streben.

Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti war mehr zum Maler, als zum Bildner geboren, wie sowohl aus der Anordnung und Ausgestaltung seiner halberhobenen Arbeiten, als besonders aus seinen eigenen Bekenntnissen erhellt *). Demungeachtet haben wir uns Glück zu wünschen, daß er sich für die Bildnerey entschieden, da er, nach schon angedeuteten Umständen, in diesem entgegengesetzten und widerstrebenden Stoffe seinen malerischen Geist bequemer und deutlicher ausdrücken können, als in der seinerzeit vorwaltenden Manier der Malerey, über welche er, in Ansehung seiner Befangenheit, schwerlich gar weit würde hinausgegangen seyn.

Wir müssen demnach diesen trefflichen Künstler auch in seinen Bildwerken als einen malerischen Geist auffassen und den Werth seiner Leistungen nicht allzustrenge nach den Anforderungen des Stoffes beurtheilen, in welchem er sich aus-

*) Lor. Ghib. trattato cit. fo. 10. — Nella mia giovenile età nelli anni 1400. mi partj da Firenze, sì per la coruzion dell' aria, et pel male stato della nostra patria, con un egregio pittore, el quale l'aveva richiesto il Signore Malatesta da Pesaro, el quale ci fece fare una camera, la quale da noi fu picta con grandissima diligenzia. L'animo mio alla pittura era in grande parte volto; erane cagione l'opere le quali el Signore ci promettea; ancora la compagnia con chì io ero, sempre mostrandomi l'onore e l'utile, che ci acquisteremo. Nondimeno in questo istante da miei amici mi fu scritto, come i governatori del tempio di S. Giovanni batt. mandano pe' maestri, che sian docti etc. (Die Geschichte der Concurrenz um die Arbeit des zweyten ehernen Thores der gen. Kirche, welche den Ghib. bestimmt, sich wiederum der Bildnerey zuzuwenden).

gedrückt. Eine, nach den Umständen, glückliche Zufälligkeit lenkte ihn im Wendepuncte des männlichen Lebens zur Bildnerey zurück, deren Handhabungen Lorenzo in seiner ersten Jugend nothdürftig erlernt hatte. Es galt, dem schönen Thore der Johanniskirche zu Florenz, dem Meisterwerke des Andreas von Pisa, entweder gleich zu kommen, oder dasselbe zu übertreffen. Ghiberti verdrängte allerdings seine zahlreichen Mitbewerber; er zeigte allerdings schon in diesem frühen Jugendwerke Erfindungsgabe und mancherley durch Beobachtung erworbene Kenntniß; doch scheint dasselbe in mancher Beziehung dem älteren Thore des Andrea von Pisa nachzustehn, welches in der sparsamen, haushälterischen Wahl der Mittel der Bezeichnung und des Ausdruckes seiner Aufgaben, wie überhaupt musterhaft, so besonders der zwecklos überhäuften und verworrenen Anordnung des Ghiberti weit überlegen ist.

Dieser Mängel ungeachtet mußte der Charakter, den Ghiberti seinen Köpfen, besonders den größeren in den Außenleisten der Thorflügel, verliehen hatte, durch seine Neuheit auffallen, Wünsche und Erwartungen hervorrufen, denen der Künstler in seinen reiferen Jahren durch jenes weltberühmte, dritte und mittlere Thor derselben Kirche vollkommen entsprochen hat.

Als Michelagnuolo von diesem herrlichen Werke sagte, es sey werth, die Pforte des Paradieses zu seyn, so sprach er eben so schön, als wahr. Gewiß sind diese Thore, wie überhaupt in der allgemeinen Auffassung der biblischen Gegenstände, in der naiven und herzigen Ausbildung untergeordneter Gruppen und Handlungen, in der Behandlung der Form und Bewegung, so besonders darin ganz einzig und

durchaus unnachahmlich: daß in ihnen ein malerischer Geist im bildnerischen Stoffe, malerisch vortrefflich, bildnerisch genügend, wenigstens nicht verletzend, sich ausgedrückt hat. Für Gemälde, nicht für Bildnerarbeit sind sie anzusehn, wenn man anders ihren vollen Werth und Sinn auffassen, sie ungetrübt genießen will. Als Gemälde erscheinen sie, wenn man sie an einem hellen Vormittage scharf vom schräg einfallenden Sonnenlichte beleuchtet, ungestört von bildnerischen Stylanfoderungen, betrachtet; als Gemälde hatte sie der Künstler selbst *) sich gedacht, und, was er bestrebte, vornehmlich durch absichtliche Unterordnung der Form, Hervorheben der Linie, oder der Umrisse, so glücklich erreicht, als wir sehn. Indeß ist dieser unerhörte Sieg des Genius über die unerbittlichen Foderungen des Stoffes der erste und einzige. Wer ihn erneuen wollte, würde nur die Niederlage so vieler Nachfolger

---

*) Lor. Ghib. trait. cod. cit. fo. 11. — Cominciai detto lavorio in quadri, i quali erano di grandeza d'uno braccio e terzo. Le quali istorie, molto copiose di figure, erano istorie del testamento vecchio: nelle quali mi ingegnai, con ogni misura osservare, in essa cercare imitare la natura, quanto a me fosse possibile et con tutti lineamenti, che in essa potessi produrre, et con egregij componimenti et doviziosi con moltissime figure. Missi in alcuna istoria circa di figure cento; in quale istoria meno et in qual più. Condussi detta opera con grandissima diligenzia et con grandissimo amore. Tutti i casamenti colla ragione, che l'occhio gli misura e (i) veri, in modo tale (che) stando rimoti da essi, appariscono rilevati. Hanno pochissimo rilievo, et in su e (i) piani si veggono le figure, che sono propinque apparire maggiori, et le rimote minori. — Es ist merkwürdig, daß ein Bildner von Beruf damals die malerische Bestrebungen weiter hinaus verfolgte, als seinerzeit irgend ein Maler von Beruf.

des Ghiberti wiederholen, welche, ohne die Liebenswürdigkeit seiner Seele, ohne die Sicherheit und tiefe Wahrheit seiner Charakteristik, doch Bronzethore und halberhobene Arbeiten aller Art gleich ihm in malerischem Sinne haben entwerfen wollen.

Soweit ich entsinne, wird es in den Kunstschriften nirgend hervorgehoben, daß eben dieser kühne Wurf eines überlegenen Geistes, indem er zur Nachahmung reizte, die moderne Bildnerey gleichsam aus ihren eigenen Angeln gehoben, und sie verleitet hat, malerische Absichten in einem Stoffe geltend zu machen, welcher sie nun einmal ausschließt. Gemeiniglich versetzt man die Entstehung dieser Verirrung in spätere Zeiten, weil es schwer fällt, viele ältere Bildnereyen, welche durch Anmuth, Gemüthlichkeit und Charakter anziehn und befriedigen, in Bezug auf Styl, oder richtige Handhabung des derben Stoffes, so unbedingt zu verdammen, als sie es verdienen möchten. Vielleicht übersah man bisweilen, daß selbst dem Ghiberti nur jenes eine Mal es gelungen ist, das gerügte Mißverhältniß des Stoffes und seiner Verwendung durch innere Trefflichkeit und äußere Feinheiten gleichsam unsichtbar zu machen; daß seine durchhin malerische Auffassung bildnerischer Aufgaben in anderen, früheren oder späteren Werken den Sinn mehr und minder fühlbar verletzt; wie endlich, daß sein Beyspiel schon nähere Zeitgenossen, besonders den so ungleich weniger begabten Donato, zu malerischer Auffassung der Gestalt verleitet hat.

Wollten wir, nach dem Vorgang neuerer Kunstschriften, die Bezeichnung eigenthümlichen Seyns, Charakter; hingegen die Bezeichnung irgend eines mehr und weniger entschiedenen Wollens, nach den Umständen, Bewegung, oder Ausdruck nennen: so ergäbe sich, daß der bildnerische Stoff den Charakter

eben so vollständig, wenn nicht selbst (der mehrseitigen Ansicht willen), vollkommener darlegen könne, als die Malerey; hingegen Bewegung und Ausdruck nur innerhalb gewisser, höchst beengter Grenzen. Da nun Ghiberti, welcher die Natur mit Verehrung und Liebe studirt hatte *), an Bezeichnungen des eigenthümlichen Seyns unendlich reich war, so besaß er Vieles, was auch bildnerisch auszudrücken ist; und eben dieses (der Charakter,) verleihet seinen Werken jenen inneren Werth, dem nimmer die allgemeinste Anerkennung gefehlt hat, noch jemals entgehen konnte. Das Irrige und Willkührliche in seiner Handhabung des bildnerischen Stoffes wird eben daher abgesonderter und reiner in den Arbeiten des Donato aufzufassen seyn, welcher seinen Mangel an Richtigkeit und Fülle der Charakteristik durch Uebertreibungen der Züge einer einzigen Durchschnittsform zu ersetzen suchte.

Gilt die Voraussetzung: daß die Künstler, vermöge einer unerklärlichen Verschiedenheit und Sonderung innerhalb derselben Anlage, bald mehr zur Handhabung des bildnerischen Stoffes, bald wiederum des malerischen berufen werden; so war Donato sicher mehr, als sein naher Vorgänger und Zeitgenosse, von Haus aus zum Bildner bestimmt. — Ghiberti ließ nicht selten die Gestalt in malerischer Weichheit gleichsam in sich selbst verfließen, wie bey den schönen und schön gewendeten Engeln an der Rückseite des Reliquiensarges des florentinischen Domes **), deren Leiber, nach dem Herkom-

*) S. Cod. cit. an jenen schon angezogenen und anderen Stellen.

**) La cassa di S. Zanobi, unter dem Altare der Haupttribune. — S. Belege I. 1.

men damaliger Malerey, in dem langen fliegenden Gewande verschwimmen. Donato hingegen kannte und benutzte das Knochengebäude, wie es scheint, in dem Gefühle oder deutlichen Bewußtseyn: daß eben dieses einzig feste Gerüste der fleischigen Organisationen seinem Kunststoffe näher verwandt sey, wie denn in der That das sichere auf sich selbst Beruhen, welches den Bildwerken unerläßlich ist, eben nur durch gewandte und sichere Handhabung des Knochengerüstes zu erlangen ist. Vielleicht war es eben nur sein richtiger Gebrauch dieses wichtigen Kunstvortheiles, der ihm die Gunst und Bewunderung des Michelangelo zuwandte.

Wie seltsam es erscheinen möge, daß M. A. Buonaruota einen so untergeordneten Geist habe verehren können: so ist es dennoch gewiß, daß er, durch Jugendeindrücke bestochen, sogar noch weiter gegangen und Vieles, so in den Mienen und Wendungen seiner Statuen besonders auffällt, dem Entwurf nach den Bildwerken des Donatello abgewonnen hat. Dieser Künstler strebte, wie oben angedeutet worden, die Bezeichnungen des eigenthümlichen Seyns, welche ihm fehlten, durch eine starke, übertriebene Andeutung gegenstandlosen Muthes zu ersetzen. Wie das Antlitz durch Runzeln und Vorschieben der häutigen Stirnbedeckung, durch Schwellen der Lippen, Aufblasen der Nüstern nach Art träumerischer, bewußtlos aufgeregter Menschen; so ward auch die Gestalt von ihm in eine krampfhafte Bewegung versetzt, das eine Bein, gleichsam stampfend, vorwärts geschoben, die entgegengesetzte Achsel, wie unwillkührlich zuckend, hervorgedrängt. *) Besaß nun Michel-

*) In der Schule des Michelagnuolo bildeten sich für diese Bewegungen gewisse nur den Italienern so ganz verständliche Kunstworte: il terribile etc.

serung, Weiterung und Verstärkung zeigten, während ihr Talent an allen anderen Stellen mehr Anerkennung und Förderung fand, als eben zu Florenz, der reichsten und mächtigsten Stadt des damaligen Festlandes von Italien: erwärmte man sich dort hinsichtlich der Malerey an dem Ruhme und an den nachgelassenen Werken der älteren florentinischen Meister. Von jeher hat das Vorurtheil, oder die Meinung, in irgend einer Sache das Beste und erreichbar Höchste erlebt zu haben, augenblickliche Hemmungen hervorgerufen. Auf der einen Seite entkräften solche Täuschungen einen der wichtigsten Hebel menschlicher Leistungen, den örtlichen oder nationalen Ehrgeiz, indem sie ein falsches und trügerisches Selbstgefühl hervorrufen, edle und wirksame Ruhmbegier durch lähmenden, abdumpfenden Stolz verdrängen. Andererseits gewähren sie der Trägheit des Geistes eine willkommene Ruhe, setzen sie der Schwäche scheinbar unübersteigliche Grenzen entgegen und bewirken so, auf alle Weise hemmend, lähmend und niederschlagend, jene Epochen langweiligen Wiederkäuens und Nachäffens, welche in der Literärgeschichte deutlicher wahrgenommen, oder schonungsloser bezeichnet werden, als in der Kunstgeschichte, worin diese Rubrik bisher noch nicht eröffnet worden ist.

Die Florentiner, obwohl durch ihre Richtung auf Beobachtung angewiesen, hatten dennoch, wie ich oben gezeigt habe, den Blick längst vom sie umgebenden Leben und Wirken abgelenkt, ihren Gesichtskreis ganz auf die Werke ihrer nahen Vorgänger eingeschränkt. Durch Nachahmung schon aufgefundener, an sich selbst nicht eben schwieriger Manieren waren sie um das Jahr 1400 zu jener leeren Leichtigkeit der Handhabung gelangt, welche ihnen Brodt, doch wie es scheint,

keine Achtung erwarb, da Ghiberti sein Verzeichniß trefflicher Maler nicht über den Arcagno und Giottino hinausführt, seinen näheren Vorgängern und Zeitgenossen keine Zeile widmet, und die große Epoche der toscanischen Malerey ganz unzweydeutig in die Vergangenheit versetzt *).

Gewiß war Ghiberti, als Kenner der Malerey betrachtet, höchst befangen in der Bewunderung der alten florentinischen Maler, da er diese den Künstlern des classischen Alterthumes an die Seite stellte, was doch, aus seinem eigenen, so ganz technischen Standpuncte angesehn, als eine bloße Verblendung erscheinen muß. Indeß liegt das Vorbild der Bildnerey nun einmal ganz außerhalb des Malerischen, und es war mithin für die Entwickelung der Bildnerkunst ohne allen Belang, ob er selbst, ob seine Handwerksgenossen die Vorurtheile der Maler theilten, oder auch nicht. Aus dieser Unabhängigkeit von beschränkenden Vorbildern in Dingen der Manier und Darstellung erkläre ich mir, daß die florentinischen Bildner, inmitten der kümmerlichsten Fortübung angelernter malerischer Handhabungen, seit dem Jahre 1400, in der Auffassung der Formen, wie in der Handhabung ihres Stoffes, so unermeßliche Fortschritte gemacht, daß ihre besten Leistungen, wenigstens das zweyte Thor des Ghiberti, von allen Kennern den größten und unerreichbarsten Werken beygezählt werden. In diesem Ereignisse sehe ich auf der anderen Seite einen unumstößlichen Erweis der schon mehrmal hingeworfenen Behauptung: daß die Malerey zu Florenz um das Jahr 1400, nicht aus Abnahme des Talentes und Geistes, noch aus anderen

*) Cod. cit. wo überall, sowohl in den allgemeinen, als in den besonderen Andeutungen: fu, ebbe etc.

er unläugbar, was irgend zu den Handgriffen des Steinmetzen gehört. *)

Mittelbar mochte er denn auch einem gleichzeitigen Bildner, dem Nanni d'Antonio di Banco, genützt haben, den Vasari, in dessen Leben, unter die Schüler des Donato versetzt, ohne seine Gründe anzugeben. Der Vater, wenn nicht eher der wirkliche Meister des Nanni, war schon im J. 1406. im Dienste der florentinischen Domverwaltung; **) und im Fortgang der Erzählung des Vasari erscheint Donato mehr in der Eigenschaft eines durch Verstand und technische Anstelligkeit dem anderen überlegenen Freundes. Zudem verrathen die Statuen des Nanni in den Mauervertiefungen der Kirche Orsanmichele zu Florenz keine Spur des Ausdruckes der Manier und Eigenthümlichkeit des Donato; vielmehr sind sie anspruchlose Hervorbringungen eines mehr richtigen, als fruchtbaren Geistes. Ihre einfache Auffassung, das schöne Gefühl in ihrer emsigen Beendigung, ihr löblicher Styl und andere Vorzüge sind dem Vasari nicht entgangen, welcher das Leben des Nanni allerdings etwas herabsetzend beginnt, doch bey näherem Eingehn in dessen Werke sichtbar zur Anerkennung ihrer Verdienste hingerissen wird.

Gleichzeitig entwickelten sich zu Florenz viele andere Bildner von geringeren Fähigkeiten, oder minder glücklicher Ausbildung. Verschiedene wurden, nach vorübergehenden Jugendver-

*) Vasari hat die zahlreichen Werke des Donato verzeichnet. Sie sind durchhin bekannt und zugänglich, weßhalb ich sie übergehe.

**) Archiv. dell' op. del Duomo di Fir. Q. di Cassa MCCCCVI. fo. 17. a. t. und fo. 18. 21. 22. — Antonio di Banco, und Ant. dicto Banco maestro.

versuchen, der Bildnerey wieder abtrünnig, um zur Baukunst überzugehn. In dieser erwarb sowohl Filippo di Ser Brunellesco, als Michelozzo di Bartolomeo *) unvergeßlichen Ruhm, während ihre Bildnerarbeiten weder zahlreich, noch ausgezeichnet sind. **) Gegen die Mitte des Jahrhundertes war Lucca della Robbia im Alleinbesitz des Talentes, wie der Gunst, welche wenigstens in den Gemeinwesen nur selten ganz unverdient ist.

Luca di Simone di Marco della Robbia eröffnete seine Laufbahn nach dem Vasari, schon in den ersten Jahren des funfzehnten Jahrhundertes und würde, wenn diese Angabe richtig wäre, dem Beyspiel des Ghiberti und Donato nur wenig zu verdanken haben. Doch beruhet jene Angabe des Vasari (welcher unseren Künstler schon im Jahre 1405. sein

---

*) Vasari nennt ihn Michelozzo Michelozzi; indeß heißt er in einem Buche des Arch. dell' op. del Duomo di Fir., alloghagioni dell' op. 1438 = 1475. fo. 51. und an a. St. überall: Michelozius Bartolomei. S. Belege, III. und IV.

**) Eines der Hauptwerke des Michelozzo, die silberne Statue des Täufers an dem Prachtaltare der Joh. Kirche zu Florenz (in der inneren Sacristey, op. del Duomo) verletzt den Sinn durch nutzlose Uebertreibungen in der Andeutung des Untergeordneten, ohne gerade durch Ausbildung des Charakters zu erfreuen, was der Künstler vielleicht bezweckte. — Von Brunelleschi sah ich sein Concurrenzstück zum zweyten Thore der Johanniskirche, mit welchem er bekanntlich durchgefallen ist. Es war langezeit am Altare der alten Sacristey der Kirche s. Lorenzo aufgestellt, und ist, glaube ich, neuerlich in die Gallerie der uffizj versetzt worden. Man giebt in sta Croce ein hölzernes Crucifix für seine Arbeit. In der älteren Lebensbeschreibung des Künstlers (S. Moreni, can. Dom. vita di Fil. di Ser Brunellesco, Fir. 1812. 8. p. 289.) ist von einem anderen, und bemalten die Rede. — Sein bildnerisches Absehn wird jedoch aus diesen kargen Proben nicht so ganz deutlich.

schönstes Werk, die Verzierung der Orgel des Domes, und unmittelbar darauf ebendaselbst das eherne Thor der Sacristey unternehmen läßt) auf falschen Nachrichten, oder gewagten Vermuthungen. *) Gewiß war Luca schon im Jahre 1439. ein bekannter und geachteter Meister; allein, da er um 1460 und später noch lebte, so gehört er nicht in den Anbeginn, sondern in die Mitte des Jahrhunderts, wo wir ihn späterhin wiederum aufsuchen wollen. Denn vor der Hand liegt es näher, die Bestrebungen der Maler nachzuholen, welche augenscheinlich durch das Beyspiel der Bildner geweckt, **) nun endlich ebenfalls nach Mehrung und tieferer Begründung ihrer Darstellung zu streben beginnen.

Aus früheren Bemerkungen erinnern wir uns, daß die gioteske Manier zu Florenz bis zum Anfang und in vereinzelten Fällen (Chelini) bis gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes ausgeübt worden. Innerhalb dieses Zeitraumes mochten verschiedene Maler, gleich dem Lorenzo di Bicci sich bemüht haben, ihre Bezeichnungen zu schärfen, und gleich diesem ins Fratzenhafte verfallen seyn, wovon häufige Spuren vorkommen. Indeß blieb dieses schwächliche Streben ohne Einfluß auf das allgemeine Gedeihen der Kunst; denn jene gänzliche Umwandlung der malerischen Darstellung, welche,

---

*) S. Belege IV. 3. s.

**) Raccolta di lett. sulla pitt. etc. To. V. lett. CXLII. s. sucht Bottari die Zweifel des Zannotti über ein Wort des Michelangelo aufzuheben: — „che la scultura fosse la lanterna della pittura, et che dell' una all' altra fosse quella differenza, che é dal sole alla luna.“ — Bottari's Auslegung scheint mir sehr ungenügend; Michelangelo mochte sagen wollen, daß die Bildner den Malern den Weg zur Rundung gezeigt haben.

etwa um 1430., ihren Anfang genommen, foderte die Anstrengungen mächtig ringender, in der Tiefe ihres Daseyns aufgeregter Geister.

Niemand ist es entgangen, daß die ältere, zu überbietende Manier der malerischen Darstellung im Ganzen angesehn, theils der Rundung, theils auch aller physiognomischen Feinheit und Schärfe entbehrte. Was in derselben klar und erfaßlich und, nach den Umständen, ergreifend ist, beruhet auf einer gewissen, allerdings sinnreichen Handhabung der Bewegung, oder des allgemeinen sich Gehabens der Gestalten; denn von den Gesichtsformen besaßen die Giottesken nur das Nothdürftigste, zur ungefähren Andeutung der Affecte Unentbehrlichste. Mehrung der Rundung, tieferes Eingehn in die Austheilung, in den Zusammenhang, in die vielfältigsten Abstufungen des Reizes und der Bedeutung menschlicher Gesichtsformen, war demnach die nächste Voraussetzung alles Fortschreitens in Dingen der malerischen Darstellung.

Vielleicht überstieg vereinte Lösung beider Aufgaben die Kräfte damaliger Künstler; oder auch gefiel es dem Geiste der Geschichte zwey verschiedenen Künstlern jedem seine eigene Aufgabe zu ertheilen. Masaccio übernahm die Erforschung des Helldunkels, der Rundung und Auseinandersetzung zusammengeordneter Gestalten; Angelico da Fiesole hingegen die Ergründung des inneren Zusammenhanges, der einwohnenden Bedeutung menschlicher Gesichtszüge, deren Fundgruben er zuerst der Malerey eröffnet und in höchster Fülle für seine ihm ganz eigenthümlichen Kunstzwecke benutzt hat.

Da für die Lebensumstände des Masaccio keine ihm gleichzeitige Quelle bekannt ist, so müssen wir uns, hinsichtlich der Zeit und der Ergebnisse seiner Wirksamkeit auf die stets bedenk-

liche Autorität des Vasari verlassen. Was dieser über das Leben und den persönlichen Charakter des Künstlers gemeldet hat, ohne seine Quelle anzuführen, möchte allerdings auf mündlichen, leichtsinnig aufgefaßten Traditionen beruhen. Um die Zeit, in welcher unser Künstler, nach dem Vasari, gelebt hat, gab es einen florentinischen Bildner, oder Metallarbeiter, welcher Tomaso di Bartolomeo hieß und vielleicht seines Aeußeren willen, den Beynamen: Masaccio, *) erhalten hatte. Verwechselte Vasari unseren Maler mit diesem Bildner? oder hatte dieser Bildner, gleich dem Pollajuolo und Verocchio sich auch in der Malerey versucht und seine bildnerischen Reflectionen über die Erscheinungen der Beleuchtung auf die Malerey übertragen wollen? Möge indeß dieser Maler derselbe Masaccio seyn, den wir oben auch als Bildner kennen gelernt, oder auch ein zweyter; möge er selbst einen andern Namen geführt haben, wie es bey der geringen Gewähr der Angaben des Vasari allerdings nicht ganz undenkbar ist: so bleibt doch so viel gewiß, daß seine Arbeiten ungefähr in die Zeit einfallen, welche Vasari denselben anweiset, und, in der Richtung, welche ich bezeichnet habe, (weil sie noch ungewiß und im Einzelnen mißlungen) nothwendig auch die frühesten Versuche sind.

Wenn es nun vor der Hand nicht wohl auszumachen ist, in wiefern, was Vasari von den Lebensumständen unse-

---

*) Archiv. dell' op. del Duomo di Firenze, Alloghagioni. 1438. — 75. fo. 51. (anno 1445. — 1446. Febr. 28.) wird einem, Maso di Bartholomeo, gemeinschaftlich mit anderen das eherne Thor der Sacristey des flor. Domes verstiftet. Dieser Maso war (S. fo. 72.) im J. 1461. (1462.) nicht mehr am Leben, und heißt in den späteren Erwähnungen (das. fo. 73. a. t. und a. a. St.): Maso di Bartholomeo, detto Masaccio. S. Belege IV. 3. ff.

res Künstlers berichtet, begründet sey, oder auch nicht, so ergiebt sich doch andererseits aus der Vergleichung seiner Angaben mit den Gemälden der Kappelle Brancacci, bey den Carmelitern zu Florenz, daß er die letzten mit künstlerischem Scharfblicke betrachtet hat und was er darin dem Masaccio beygemessen, auf das genaueste sowohl von den Arbeiten eines früheren, als auch von denen eines ungleich späteren Malers, des Filippino, unterschied. Demungeachtet hat man nach dem verbreiteten Wahne, daß es möglich sey, den Vasari (dessen Angaben ungeprüft weder anzunehmen, noch zu verwerfen sind) schon nach dem bloßen Gefühle zu berichtigen, auch hier seine Bestimmungen umwerfen und durch neue, ganz willkührliche ersetzen wollen. Hiebey versäumte man, sowohl die Feststellung allgemeinerer Voraussetzungen, als selbst die unumgängliche Vergleichung der Angaben des Vasari, welche in drey verschiedenen Lebensbeschreibungen verstreut sind. *)

Nach diesem Schriftsteller malte Masolino da Panicale (ein Name, welcher mir bis dahin in älteren Quellen nicht vorgekommen ist) die gegenwärtig erneute Decke der Kappelle; ferner an der Wand hinter dem Altare oben zur Linken die Predigt des Hl. Petrus; endlich, an der Seitenwand dem Eintretenden zur Rechten, die obere Abtheilung. Masolino ist, nach Vasari, ein naher Vorläufer des Masaccio; und in der That sind die erwähnten Malereyen, wie sie immer durch stärkere Bezeichnung der Gesichtszüge, durch nicht unglücklich in Perspectiv gebrachte Gebäude und Anderes die hereinbrechende zweyte Erneuerung der malerischen Darstellung ankündigen mögen, doch, was die Schattengebung und daraus her-

*) Vita, di Masolino, di Masaccio, di Fil. Lippi.

vorgehende Rundung angeht, sichtlich noch in der Manier der späteren Giottesken ausgeführt. Hingegen sind die noch übrigen drey Abtheilungen der Altarwand, ferner die ganze Seitenwand zur Linken, mit Ausnahme einer späteren Ergänzung in der Mitte der unteren Abtheilung, nach derselben Autorität sämmtlich Arbeiten des Masaccio. In der That verkündet sich in letztgenannter Reihe von Darstellungen überall derselbe Geist, dasselbe Wollen; auch erkennt man darin, wenn man bey jenen drey Geschichten der Altarwand anhebt, die ersten Regungen des Bestrebens nach Rundung in den hier noch leichter gehaltenen und farbigeren Schatten, hingegen an der oberen bis auf den Pfeiler am Eingang durchgeführten Abtheilung steigenden Muth, da die Schatten hier schon bisweilen ins Schwärzliche, wie die Lichter ins Kreidige übergehn, aber auch Unsicherheit und den Fehlgriff, die Höhe der Lichter nicht in die Mitte, sondern an den Rand der Formen zu bringen, was diesen durchhin ein gewisses Ansehn von Schiefheit giebt. In der Folge aber scheint der Künstler bey Ausführung der unteren, unvollendet gebliebenen Abtheilung derselben Wand einem richtigen Verständniß des Grundsatzes der Rundung schon näher zu kommen und eben daher der Ueberhöhung der Lichter, der Schwärze der Schatten nicht mehr in dem Maße, als früherhin, zu bedürfen. — Diese flüchtig angedeuteten Umstände gewähren, wie es einleuchten muß, den Angaben des Vasari eine ungewöhnliche Glaubwürdigkeit.

Nun unterscheiden sich diese Malereyen von denen des Filippino, der etwa um vierzig Jahre später das noch Fehlende ergänzt hat, zunächst durch den Ausdruck eines strengeren, auf Ernst und sittliche Würde gerichteten Sinnes; denn der jüngere Filippo war wohl ein großes, doch leichtes und

flüchtiges Talent, dem es nicht immer mit seiner Aufgabe so ganz ein Ernst war, weßhalb ihm in seinem fruchtbaren Künstlerleben nicht Alles gleichmäßig gelungen ist. Ferner unterscheiden sich die ersten von den späteren durch den Ausdruck der Zeit; denn eben was Masaccio erstrebte, Schattengebung und Rundung, eben was er bey unnöthiger Uebertreibung der Mittel noch nicht so ganz erreichte, war dem Filippino bereits ein leichtes Spiel; was Masaccio ganz hintansetzte, ich möchte sagen, nur bildnerisch andeutete, die Landschaften und Hintergründe, behandelte Filippino, wie überall in seinen Bildern, so auch hier mit Leichtigkeit und Geschmack. Zudem unterscheiden sich beide Meister auch in der Manier oder Handhabung des Technischen der Frescomalerey: Masaccio trug die Farbe, schon um die bezweckte Rundung besser zu erreichen, sehr pastos und, in gewissem Sinne, modellirend auf; Filippino hingegen dünn und flüssig, da ihm, was jenem kaum zum Localton genügte, schon zum Lichte dienen konnte. Allein auch das Gewand behandelte jeder auf seine Weise; Masaccio bestrebte Größe und Einfachheit der Massen, vertheilte und rundete die einzelnen Parthieen wie schon die Zeitgenossen Raphaels anerkannten, gewiß höchst musterhaft; Filippino hingegen, welcher die Gewandung späterhin bis zum Geschmacklosen willkührlich behandelt hat, verräth sogar hier, wo er sein Bestes geleistet, die Hinneigung zu kleinlichen und bauschigen Brüchen und zu jenem flüchtigen, sich schlängelnden Auftrage der Faltenlichter, welche seine späteren Arbeiten nicht wenig entstellen. Endlich dient auch das Costüme der Bildnißfiguren, zu zeigen, was Masaccio in diesen Gemälden durchaus nicht gemalt haben konnte.

Möge Vasari der eigenen Wahrnehmung dieser mehrsei-

tigen Verschiedenheit beider Meister gefolgt seyn, oder vielmehr lebendigen Künstlertraditionen, welche, da die Beendigung der Kappelle Brancacci mit der Jugend des Michelangelo zusammenfällt, hier schon als Quelle zu betrachten sind; so ist doch so viel gewiß, daß er in dieser Kappelle, was er nicht schon dem Masolino und Masaccio ausdrücklich beygelegt hatte, durchhin für Arbeit des Filippino hielt. Uebrig war, nach Ausnahme des schon berührten, zunächst: in der Mitte der linken Seitenwand eine weite Lücke von unbestimmtem Umriß; diese ward, wie Vasari mit deutlichen Anzeichen umständlicher Kunde berichtet,*) von Filippino ausgefüllt; man unterscheidet noch immer den roh verbundenen Ansatz des frischen Kalkes an den längst verhärteten der Malerey des Masaccio. Ferner war die untere Abtheilung der Seitenwand zur Rechten noch unbesetzt; an dieser bezeichnet uns Vasari ohne Angabe der Gegenstände die beiden noch vorhandenen Historien, die eine, indem er anzeigt, daß er daraus das Bildniß des Filippino entlehnt habe;**) die andere, darauf

*) Vas. vita di Fil. Lippi (ed. cit. p. 493.) — „Filippo dunque le diede di sua mano l'ultima perfezione e vi fece il resto d'una storia, che mancava, dove s. Pietro e Paulo risuscitano il Nipote dell' Imperatore. Nella figura del qual fanciullo ritrasse Francesco Granacci pittore allora giovanetto; e similmente M. Tommaso Soderini cavaliere, Piero Guicciardini padre di M. Francesco, che ha scritto le storie, Piero del Pugliese, e Luigi Pulci poeta; parimente Antonio Pollajuolo. —

**) Os. das., ohne, der Construction nach, abzusetzen — e se stesso così giovane come era, il che non fece altrimenti nel resto della sua vita, onde non si é potuto havere il ritratto di lui d'età migliore. — Allerdings sollte man der äußeren Verbindung nach das Bildniß des Filippino in der genannten Gruppe (der Ergänzung der Lücke an der linken Seitenwand) aufsuchen. Indeß hatte

folgende *) durch Benennung der Personen, welche zu einer Gruppe von Nebenfiguren Modell gestanden. Die erste zeigt Petrus und Paulus vor dem Proconsul, dem der Künstler hier die Insignien eines Caesarn und den Charakter des Nero gegeben hat.

Diese mittelbare Bezeichnung der beiden historischen Gemälde des Filippino zur Rechten der Eintretenden war indeß von flüchtigen Lesern übersehen worden. Wer nicht erwog, daß alle jene Bildnisse, wie besonders die beiden auf einander folgenden historischen Darstellungen doch einen noch offenen Raum begehrten, daß eben dieser Raum nach den früheren Angaben des Vasari doch eben nur an den schon bezeichneten Stellen der rechten Seitenwand vorhanden war; wer überhaupt versäumte, hinsichtlich dieser Malereyen die beiden früheren Lebensbeschreibungen des Masolino und Masaccio mit jener späteren des Filippo Lippi zu vergleichen; mochte glauben können, daß Vasari den beiden fraglichen Historien überall keinen Namen gegeben habe, und darin eine Aufforderung sehn, sich in Conjecturen zu versuchen. Die Gründe, von denen man bey solchen Vermuthungen ausgegangen, sind nirgend an den Tag gekommen; wohl aber das Ergebniß. Denn seit etwa vierzig Jahren hat man das Hauptwerk des Filip-

---

Vasari schon die rechte im Sinn, weil er im Fortgang anhebt: e nella storia, che segue, ritrasse Sandro Botticello suo maestro e molti altri amici e grand' huomini; ed infra gli altri il Raggio sensale etc. — Was nur auf die rechte, unten noch unbesetzte Seitenwand zu beziehen ist. Zudem ist das Bildniß des Filippino bey Vasari aus einer Nebenfigur der ersten Darstellung dieser Wand und nicht aus der ergänzenden Gruppe der anderen entlehnt.

*) S. die vorang. Anm.

pino, Petrus und Paulus vor dem Proconsul, wiederholt als ein Werk des Masaccio in Kupfer gestochen und ausgegeben *). Bey meiner Anwesenheit zu Florenz hatte man diese Anliegenheit von neuem in Berathung genommen, die Autorität des Vasari, welche hier bereits ein Gewicht hat, von neuem bestritten, bis man endlich meinen oben ausgeführten Gründen nachzugeben geneigt schien.

Vasari hat dem Masaccio eine zweyte Arbeit beygelegt: die Malereyen in einer Kappelle der Kirche s. Clemente zu Rom, welche Künstler und Reisende zu besuchen pflegen. Allerdings sind dieselben jenen anderen sehr nahe verwandt; doch ältere Arbeiten unseres, oder eines ihm ähnlichen Meisters, welche nur an einzelnen Stellen, vornehmlich den Köpfen der Weltweisen des Hauptbildes zur Linken, über die einfache Manier der späteren Giottesken hinausgehn. Hingegen konnten wir dem trefflichen Stifter in seinen florentinischen Wandgemälden Schritt für Schritt nachfolgen, ihm gleichsam zusehn, wie er mühsam und nicht immer mit Erfolg darnach rang und strebte, die malerische Darstellung durch bis dahin unbekannte Kunstvortheile zu bereichern, in die einzelnen Formen Rundung einzuführen, die allgemeine Anordnung durch massige Schatten und breite Lichter ansichtlicher zu machen.

---

*) S. Thomas Patch etc. to the lovers of the art of painting. Firenze 1770. Innerer Titel: the Life of Masaccio. — ferner: Etruria pittrice; einzelne Blätter in Biestermanier von Piroli; endlich in Lasinio's kunstgeschichtlichen Bilderfolgen (Firenze appresso Pagni), die früheren Abzüge der Blätter nach den Bildern der Kappelle Brancacci; in den späteren sollten die Unterschriften auf meine Vorstellung abgeändert werden.

Diese neuen, bisher noch unbenutzten Hülfsmittel der Darstellung erstrebte Masaccio nicht etwa, seinen Gemälden mehr äußere Annehmlichkeit zu geben, sondern weil sein starkes, männliches Gefühl, sein hoher Begriff von der Würde der Aufgaben, deren Lösung ihn beschäftigte, in der herkömmlichen flachen und schattenlosen Manier nicht wohl genügend auszudrücken war. Im umgekehrten Verhältniß verkannten seine näheren Nachfolger, die florentinischen Maler bis auf den Lionardo hin, den vollen Werth seiner Versuche und Neuerungen, weil sie kein Bedürfniß fühlten, sich zu gleicher Großartigkeit und Einheit der Auffassung zu erheben. Um die Mitte und bis gegen Ende des funfzehnten Jahrhundertes waren alle Hände geschäftig, das Einzelne näher auszubilden, was die Aufmerksamkeit nothwendig von den Bestrebungen des Masaccio ablenkte. Wenn nun diese, wie der Lauf der Kunstgeschichte zeigt, nicht früher, als um die Zeit des Lionardo und Raphael die Aufmerksamkeit der Künstler angezogen, ihren Nacheifer geweckt haben, so fanden dahingegen die Neuerungen des Beato Angelico da Fiesole alsobald Eingang und Nachfolge.

Betrachten wir in diesem Künstler zunächst seine ausgezeichnete und ganz unvergleichbare Eigenthümlichkeit; sodann auch seine historische Stellung, oder seinen Einfluß durch Beyspiel und Lehre.

Was irgend durch Abgezogenheit von den Lockungen des Lebens zu erlangen ist, Reinheit des Willens, Erhebung des Gemüthes, innige Vertraulichkeit mit dem Geiste ungetrübter Liebe, solches Alles ward dem frommen Angelico in höchstem Maße zu Theil. „Er hätte vermöge seiner Kunst, sagt Vasari, in der Welt mit Gemächlichkeit leben können, wählte in-

deß die Abgeschiedenheit, welche den Schlimmen zu größerem Verderben, und nur den Guten zum Glücke gereicht." „Man sagt, erwähnt er ferner, daß er niemals gemalt habe, ohne vorher mit Innigkeit zu beten; daß er nie die Leiden des Erlösers dargestellt, ohne dabey in Thränen auszubrechen; daß er seine Malereyen nie nachgebessert habe, weil er glaubte, ihr Gelingen beruhe auf unmittelbarer Eingebung. Gewiß, setzt er hinzu, spricht aus den Mienen und Wendungen seiner Gestalten die Gesinnung eines ächten und ernstlichen Christen. Ich möchte hinzufügen: eines ächten und wahren Mönches; denn sicher entfaltete Angelico die schönsten Seiten des Mönchthumes, welchem er unstreitig, wenn auch nicht seine Eigenthümlichkeit, doch deren volle Entwickelung verdankt. Seit den ältesten Zeiten war Kalligraphie und Miniaturmalerey in den Klöstern einheimisch, diesen durch Stifter und Obere dringend empfohlen und in der That besonders bey den Griechen, doch auch bey den Franken der karolingischen Epoche frühe mit vielem Erfolg betrieben worden *). Seit dem Jahre 1300 hatten die mönchischen Miniatoren in Italien, bey zunehmender Kunstbildung allgemach eben jene Richtung eingeschlagen **), deren Beato Angelico sich in der Folge bemei-

---

*) S. Thl. I. Abhd. V.

*) Zu Florenz, in der Kirche Sta Trinita, war noch vor wenig Jahren eine schöne, von italienisch gothischem Schnitzwerke umgebene Tafel vorhanden, welche Vasari dem Don Lorenzo, Monaco Camaldolese beymißt. Dieses Bild ist in der Richtung des Angelico hervorgebracht; Anordnung, Gewandung, Gehabung der Gestalten schien mir vorzüglicher; hingegen fand ich die Charaktere minder ausgebildet, das Gefühl lauer. — Im Februar 1818. ward dieses Gemälde von seinen Eigenthümern der Kappelle entzogen, welche durch eine bäuerische Wandmalerey aufgeziert ward. Möge es in gute Hände gelangt seyn!

sterte. Dieser Künstler war von der Miniaturmalerey ausgegangen; seine Arbeiten in Chorbüchern der Klöster seines Ordens, san Marco zu Florenz, s. Domenico unterhalb Fiesole, sind leider entweder überall nicht mehr vorhanden, oder doch an andere mir unbekannte Orte versetzt; doch versichert Vasari, der sie gesehn hatte, daß er für ihre Schönheit und Ausbildung keinen Ausdruck habe. Vielleicht wird die Ausführung dieser Arbeiten nach einem Bruchstücke zu beurtheilen seyn, einem Pergamentblatte mit der Himmelfahrt der Jungfrau, welches mir zu Florenz mit der Versicherung verkauft worden, daß solches aus einem jener Choralbücher entnommen sey. Indeß glaube ich darin, wohl einige Sinnesverwandtschaft, doch eine andere Hand zu erkennen, und halte dieses unstreitig schöne Werk vielmehr für ein Zeichen damaliger Verbreitung eben jener Richtung, in welcher Fiesole das Höchste hervorgebracht.

Unzählige Werke seines Pinsels sind über das mittlere Italien verstreut, viele andere bey Aufhebung der Klöster in den Handel gekommen. Doch, um die ganze Schönheit seiner Seele, die ganze Zartheit seiner Ausführung zu kennen und zu würdigen, soll man einige seiner kleineren Gemälde a tempera in vollkommenem Stande der Erhaltung gesehn haben. Dieser verkündet sich in jenem matten Glanze, welcher aus der Verhärtung des Bindestoffes entstehet und bey unberührten Temperagemälden die ganze Oberfläche mit einem frischen und unnachahmlichen Schmelze überzieht. Wo man aus Vorwitz, oder um vorangegangene Beschmutzungen zu entfernen, Reinigungen vornahm, ward jener Ueberzug aller Vorsicht ungeachtet mehr und minder verletzt; wo irgend ein fremdartiger Firniß ihn verdeckt, ist er, wenn auch vorhanden, doch nicht mehr

bemerklich, wie in einigen kleinen Bildern des Fiesole in der florentinischen Gallerie der Uffizj und in einem anderen der dortigen Akademie der Künste, worin ein jüngstes Gericht. Schwerer und nicht selten bis auf den Grund beschädigt sind die Malereyen an den ehmaligen Silberschränken der Serviten, wie besonders eine größere Altartafel, beide in der florentinischen Akademie. Hingegen hatten die Staffeln eines Altares gegenwärtig in der Sacristey der Dominicaner zu Cortona und der Sockel des ehemaligen Altarblattes der Kirche s. Domenico di Fiesole *) ihren ursprünglichen Schmelz noch bewahrt, als ich sie wiederholt und mit immer neuer Bewunderung betrachtete. Von dem letzten, auf welchem unzählige Seelige, versicherte schon Vasari, daß er sich nie habe sättigen können, es zu betrachten. — Im allgemeinen haben sich die Mauermalereyen des Angelico, welche sämmtlich auf trockenem Gypsgrunde gemalt sind, ungleich besser erhalten.

In den gelungensten unter seinen kleineren Werken erschöpfte sich dieser Künstler in den mannichfaltigsten Andeutungen einer mehr als irdischen Freudigkeit; hingegen enthalten seine Mauergemälde häufig Darstellungen der irdischen Bedrängnisse heiliger Personen; obwohl in deren Gebehrden und Mienen die innere Harmonie über äußere Störungen sichtlich vorwaltet, nichts die Sicherheit ihrer Hoffnungen, die Festigkeit ihres Willens zu erschüttern scheint. In dieser Art und Größe ist sein Hauptwerk jene Kappelle im vaticanischen Palaste, welche, wie ich vernahm, nach langer Vergessenheit durch die uner-

*) Diese Gemälde wurden meinerzeit von den Mönchen des Klosters verkauft, sind gegenwärtig zu Rom bey dem kön. preuß. Consul, Herrn Valentini, aufgestellt.

mühliche Sorgfalt und Wachsamkeit unseres vielseitigsten Kunstgelehrten, des Hofrath Hirt, erst seit einigen Jahrzehenden wiederum zugänglich ward *). Sie wird gegenwärtig, mit anderen zahllosen Kunstschätzen des Vaticanes, mehrmal die Woche auch der Menge geöffnet, ist auch durch ein Kupferwerk in Umrissen und einzelne von Lips gestochene Gruppen bereits in einem weiteren Kreise bekannt, weßhalb ich dem Leser und mir selbst die Andeutung ihrer unvergleichbaren Schönheiten ersparen darf. Genug, daß sie in dem freylich engeren Kreise heiligen Willens und frommer Kindlichkeit eine große Mannichfaltigkeit des Charakters entfaltet. Ein gleiches gilt seine Mauergemälde im Kloster, besonders im Kapitelsaale zu s. Marco in Florenz, welche jener Kappelle der Zeit nach vorangehn mögen, da sie durchhin einfacher behandelt und etwas ärmlicher angeordnet sind. Indeß ist der Ausdruck in den Köpfen, in den Bewegungen der Arme, in den Neigungen des Oberleibes unübertrefflich und, wie man anzuerkennen scheint, hier stärker und leidenschaftlicher, als in anderen und verwandten Darstellungen desselben Meisters.

Nach beliebten und angenommenen Voraussetzungen hätte ein so zart geistiges Streben unseren Angelico vom Objectiven abziehn und gleichsam in sich selbst concentriren müssen. Doch ganz im Gegentheil war es eben dieser schwärmerisch vom Irdischen abgezogene Geist, welcher unter den Neueren zuerst den menschlichen Gesichtsformen ihre volle Bedeutung abgewann und deren mannichfaltigste Abstufungen benutzte, seinen

*) Wie alle ältere Römer sich erinnern werden; die interessanten Umstände vernahm ich aus dem eigenen Munde dieses ächten Kunstfreundes.

Darstellungen eine größere Fülle und Deutlichkeit zu geben. — Freylich verläugnet Angelico nirgend die vorwaltende Stimmung seiner Seele, neigt sich an keiner Stelle zum Starken, Mächtigen, Zürnenden, kaum einmal zum tief Schmerzlichen; doch gefiel er sich, den einen Charakter milder Seelengüte durch eine Unermeßlichkeit von Abstufungen hindurch zu führen. Diese werden wir indeß nur in seinen Gesichtsbildungen aufsuchen wollen, deren innerer Zusammenhang unter den modernen Malern ihm zuerst ganz aufgegangen ist. Hingegen blieb ihm die Gestalt stets fremd, weßhalb er überall, wo er in der Handhabung des Leibes über den einfachen Zuschnitt der giottesken Manier hinausging, wohl noch die Bewegung des Oberleibes beherrschte, doch selten das Untergestelle, welches in seinen Gemälden meist sehr unbelebt und hölzern läßt. Auch lag es außer seinem Absehn, die malerische Anordnung, gleich dem Masaccio, durch schärfere Beleuchtung und massige Schattengebung zu unterstützen; obwohl er den Gang des Gefältes, dessen Antheil an dem Reize malerischer Darstellungen größer ist, als ich zu erklären weiß, mit ungemeiner Feinheit für seine Zwecke zu benutzen wußte.

Jene ihm eigenthümliche, an sich selbst seltene und schwer hindurch zu führende Seelenstimmung hat Angelico seinen Zeitgenossen und Nachfolgern allerdings nicht mittheilen können; hingegen fand seine leichte und farbige Schattengebung mehr Eingang, als die massige Behandlung des Masaccio; besonders aber weckte und schärfte er bey den florentinischen Malern der anderen Hälfte des Jahrhundertes den Sinn für den Reiz und für die Bedeutung des Mannichfaltigen in der menschlichen Gesichtsbildung.

In dieser Beziehung hatte er zunächst auf den Benozzo

Goz-

Gozzoli eingewirkt, den Vasari gewiß nicht ohne Grund als einen Schüler des Angelico bezeichnet. Denn in seinen früheren Werken, den Malereyen der Kirchen s. Fortunato und s. Francesco zu Montefalco, einem umbrischen Städtchen unweit Fuligno, blieb Benozzo theils dem äußeren Vorbilde, theils auch der Milde des Angelico so nahe, als nur von einem Schüler anzunehmen ist. In s. Fortunato erhielt sich an der Seitenwand zur Rechten eine Madonna, welche das auf ihrem Schooße ruhende Kind anbetet; zur Seite ein Engel, welcher eine Handtrommel schlägt. Es ist sehr rasch a buon fresco gemalt, scheint übrigens der Ueberrest eines größeren Wandgemäldes zu seyn. In diesem Bilde liest man auf einer Vase: BENOZII . . FLORENTIA . . CCCC. L. Die leicht zu ergänzenden Lagunen verdeckt ein Kissen. Hinter dem Hauptaltar stehet, gegen das Chor gewendet, eine vollständige Altartafel, die Jungfrau, welche dem Hl. Thomas ihren Gürtel giebt, an den Pfeilern sechs Heilige und in der Altarstaffel sechs Geschichten aus dem gewohnten malerischen Cyclus des Lebens der Madonna. Diese möchte, nebst der Lunette über der Hauptthüre der Kirche, jenem Fragmente gleichzeitig seyn, welches letzte unter allen Umständen unter den bekannten Werken des Benozzo das älteste ist. Um wenig später malte er in einer Seitenkappelle der Kirche s. Francesco, dem Haupteingang zur Rechten, in welcher viele Reminiscenzen aus den Gemälden des Fiesole vorkommen; der Hl. Franz in der Lunette ist eine Copie nach jenem im Kapitelsaale des Klosters san Marco zu Florenz. In einer Queerleiste unter dieser Lunette befindet sich folgende in den nassen Kalk eingedrückte Aufschrift: — opus Benozii de Florenzia; und in einer anderen: constructa atque depicta

est hec cappella ad honorem gloriosi Hyeronimi. M. CCCC. LII. D^{s} P^{o}novenbris.

Dieselbe Anhänglichkeit an die Heiligengebilde des Angelico zeigt sich in einer nur wenig späteren Tafel, welche vielleicht *) aus der genannten Kirche in die Gallerie der perugínischen Kunstschule gelangt ist. Im goldenen Felde dieses Gemäldes stehet: opus Benotii de Florentia MCCCC. LVI. Auch in der Chorkappelle jener Kirche, einem reichen, Vieles umfassenden Werke, verräth sich ein leiser Nachklang der Gemüthsstimmung des Meisters, obwohl Benozzo hier schon anfängt, sich jener schülerhaften Befangenheit zu entschlagen und aus den Anregungen seines Meisters hervorzuheben, was seiner Eigenthümlichkeit entsprach. Diese Arbeit ist im Ganzen und mit Ausnahme des gothischen Gewölbes ganz wohl erhalten und enthält an den Wänden, in zwölf Abtheilungen, Lebensereignisse des Hl. Franz, worin die Geschäftigkeit der Weiber bey der Geburt des Heiligen, die Leidenschaft des Vaters, wo der Hl. sich von ihm lossagt, der knieende Mönch am Sterbebette des Hl., nebst anderen lebenvollen Zügen höchst erfreulich zu sehen sind.

Nicht so gar lange darauf arbeitete Benozzo in einem Städtchen des florentinischen Gebietes, s. Gimignano, unweit der Straße von Florenz nach Siena und in der Nähe von Volterra. Im Dome dieser Stadt malte er in einer Kappelle, welche an der Stelle der vermauerten Hauptthüre durch zwey vorspringende Pilaster gebildet wird, den Tod des Hl.

*) Die Gall. der ital. Kunstakademieen sind meist aus Spolien aufgehobener Klöster erwachsen, weßhalb man den Ursprung ihrer Schätze bisweilen im Dunkelen zu lassen geneigt ist.

Sebastian, ein sehr mittelmäßiges Bild, dessen obere Abtheilung indeß einige treffliche Engel enthält. Die Unterschrift: ad laudem glor. athlete s. Sebastiani hoc opus constructum fuit die XVIII. Januarii M. CCCCLXV. Benozius Florentinus pinxit. Im Chore derselben Kirche befindet sich eine Altartafel, welche man angeblich aus einer eingezogenen Kirche dahin versetzt hat; sie stehet, wie alle Staffeleygemälde des Benozzo (der auch hier nicht versäumt hat, sein: opus Benotii de Flo. anzubringen) seinen Mauergemälden sehr weit nach; obwohl auch hier die Engel, welche oben Blumengewinde emporhalten, sehr anmuthvoll sind. Der Künstler mochte sich dazumal in dem lustig gelegenen, malerischen Städtchen angesiedelt haben. Denn im folgenden Jahre übernahm er die Wiederherstellung der Malerey an den Wänden der Sala de' Consiglj des Stadthauses, wo neben der alten Aufschrift: Lippus Memmi de Senis me pinsit al tempo di — — MCCCXVII., etwas zur Rechten im Winkel: Benotius Florentinus restauravit anno d. M. CCCCLXVII.

Ein weiteres Feld, und mehr Aufforderung, sein Bestes zu leisten, fand Benozzo um einige Jahre früher in der Augustinerkirche desselben Ortes. Hier malte er zunächst an einer Seitenwand des Altares zum Hl. Sebastian, dessen Bild, wie im Siege über den eben bestandenen Todeskampf, umher viele Einwohner des Ortes knieend und ausdrucksvoll zum Hl. aufschauend, welche Arbeit nach der Aufschrift im Julius 1464. beendigt worden. Hingegen liest man in der Chorkappelle, an der Wand dem Eintretenden zur Rechten:

Eloquii sacri Doctor Parisinus et ingens
Geminiaci fama decusque soli

Hoc proprio sumptu Dominicus ille sacellum
Insignem jussit pingere Benotium. MCCCC.LXV.

An der Fläche des gothischen Bogens über dem Altare malte Benozzo Brustbilder der Apostel; in den Abtheilungen des Kreuzgewölbes die vier Evangelisten, unter denen Johannes auszuzeichnen; an den Wänden in vielen Abtheilungen sechzehn Lebensereignisse des Hl. Augustin, unter welchen das eine mit den knabenhaften Unarten und Züchtigungen des künftigen Heiligen besonders launig aufgefaßt ist. Unzählige Bildnißfiguren, welche nicht immer an der Handlung Theil nehmen, erfüllen jeden zu ermüssigenden Raum. Einige dieser belebten und ausdrucksvollen Gesichter hat Benozzo auch an anderen Stellen, besonders in der Kappelle des Palastes Riccardi zu Florenz wieder angebracht.

Rings an den Wänden dieser Kappelle malte Benozzo den Zug der Hl. drey Könige mit einem zahllosen Gefolge von Bildnißfiguren, welche, für sich betrachtet, vortrefflich und fleißiger beendigt sind, als die Köpfe der Nebenfiguren in seinem letzten und umfassendsten Werke, den Darstellungen aus dem alten Testament im Campo santo zu Pisa. Hier war Benozzo endlich einmal von seiner Aufgabe ergriffen, bediente er sich seiner vorangegangenen Beobachtungen und Forschungen mehr, seinen jedesmaligen Gegenstand auszudrücken, als, wie bisher, den Raum behaglich zu füllen. Der Fluch des Noah, die mühsam unterdrückte Rührung Josephs, wo seine Brüder um Benjamins Befreyung flehen, spricht sich ganz unübertrefflich aus. Doch beruhet auch hier aller Ausdruck auf tiefer Kenntniß des Bezeichnenden in den Zügen des Antlitzes; denn die Gestalt ist keinesweges besser verstanden, als in jenen frühesten Malereyen zu Montefalco; das Gewand

schlechter aufgefaßt, als dort. Hingegen hat der Künstler im Campo santo viel Lust an landschaftlichen und architectonischen Beywerken dargelegt, was zu den spätesten Beziehungen seines großen Talentes gehören mag. *)

An einer Stelle des Anhanges zur neuen Ausgabe der Werke Winckelmanns wird die Einwirkung der ältesten Bildung auf die Entwickelung der griechischen Kunst durchhin auf technische Vortheile beschränkt und zur Erläuterung, als eine bereits ausgemachte Thatsache, angeführt, daß auch die Italiener bey Aneignung der malerischen Technik der Niederdeutschen sich vor anderweitigen Anregungen bewahrt und frey erhalten haben. Indeß waren die Herausgeber des trefflichen Werkes in der Wahl dieses Beyspieles höchst unglücklich, da die Sache sich ganz anders verhält, als sie annehmen. Denn schon seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhundertes strebten viele italienische Maler den Niederländern eben ihre meisterliche Nachbildung des Mannichfaltigen in der Erscheinung der Dinge abzugewinnen, während die Oelmalerey nicht früher, als gegen das Ende desselben Jahrhundertes die hergebrachte, damals freylich höchst ausgebildete Malerey a tempera verdrängte.

Allerdings war die Oelmalerey den Florentinern schon ungleich früher historisch bekannt, wie aus dem bekannten Codex des Cennino erhellet. Auch erzählt uns Vasari im Leben des Andrea dal Castagno, dieser Maler habe sich bisweilen des Oeles bedient, dessen Gebrauch sein Freund Domenico von

*) Dieses Werk erwarb ihm seine Grabstätte, deren Inschrift Vasari und Spätere richtig aufführen, wie folgt: hic tumulus est Benotii Florentini, qui proxime has pinxit hystorias. hunc sibi Pisanorum donavit humanitas. M. CCCC. LXXVIII.

Venedig ihn kennen gelehrt. Indeß kenne ich von diesem letzten nur eine einzige, noch wohlerhaltene Tafel in der Kirche sta Lucia jenseit des Arno zu Florenz. In diesem Altargemälde, worin die Madonna auf dem Throne unter einer Bogenstellung von gemischter florentinisch-gothischer Anlage, zu den Seiten, sta Lucia, ein Hl. Bischof und gegenüber s. Joh. Baptista und s. Franz, lieset man auf der ersten Stufe des Thrones:

opus Dominici de Venetiis — Ho Mater Dei misere mei — Datum est.

Dieses Bild gehört zu den früheren Beyspielen dieser in der zweyten Hälfte des Jahrhundertes beliebten einfachen und ruhigen Anordnung der Heiligen bestimmter Altäre. Das Profil der Hl. Lucia ist des beato Angelico nicht unwürdig, in den übrigen Köpfen einige Spur der manierten Charakteristik des Andrea dal Castagno. Uebrigens ist dieses Bild sehr trocken a tempera gemalt, was unerklärlich wäre, wenn Domenico wirklich, wie Vasari auch im Leben des Antonello von Messina vorgiebt, die Vortheile der Oelmalerey durchaus besessen und solche dem Andrea mitgetheilt hätte. Auch in den Arbeiten des Letzten zeigt sich nirgend einige Spur von genauer Bekanntschaft mit den Vortheilen, welche die niederdeutschen Maler damals schon längst in fast unerreichter Vollkommenheit aus dieser Bindung entwickelt hatten, wie in dem unvergleichlichen van Eyck der königlich preußischen Sammlung. *) Vielleicht täuschte den Vasari die bräunlich schmuzzige Färbung der bekannteren Arbeiten des Andrea.

---

*) Diese Tafeln enthalten die Inschrift. Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus, incepit; pondusque Johannes arte

Also kam die erste Anregung des Bestrebens, landschaftliche Hintergründe, ergötzliche Pflanzengebilde und andere Beywerke um des bloßen Reizes der Erscheinung willen in den historischen Darstellungen anzubringen, den toscanischen Malern aus weiter Ferne. Lange, bevor sie dazu die Hand erhuben, hatten die Brüder van Eyck in der Behandlung solcher Nebendinge eine selten übertroffene Meisterschaft dargelegt, welche höchst wahrscheinlich auf den Versuchen und Erfahrungen älterer Maler sich begründete. Um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes gelangten viele Gemälde dieser Schule, Weihgeschenke im Niederlande ansässiger Italiener, nach Toscana und in andere Gegenden des Landes*); unter diesen ward die schöne Tafel von Hugo van der Goes in der Spitalkirche sta Maria nuova von allen florentinischen Malern der anderen Hälfte des Jahrhundertes hinsichtlich der Beywerke nachgeahmt. Das Glasgefäß mit seinen Blumen, die Teppiche und reichen Zeuge, wie vornehmlich die schönen Hintergründe wurden von nun an und bis gegen Ende des funfzehnten Jahrhundertes, obwohl mit ungleichem Gelingen, in den meisten historischen Gemälden dieser Schule angebracht. Man hat behaupten wollen, dieses Ergötzen an schönen Beywerken habe, in Vereinigung mit jener älteren Richtung auf Erforschung und Aneignung physiognomischer Feinheiten, die Florentiner jener Zeit von ernstlicher Durchdringung der Idee vorwaltender Kunstaufgaben abgezogen.

---

secundus suscepit laetus, Judoci Vyd prece fretus. Versu sexta Mai vos collocat acta tueri. Die letzte Zeile enthält die Jahrszahl 1432.

*) S. Waagen, Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau. 1822. S. 182 ff. und denselben, im Kunstblatt 1824. No. 23 — 27.

Gewiß ist die Wahrnehmung, daß die Florentiner der bezeichneten Epoche die mystisch, oder ethisch religiösen Vorstellungen damaliger Kunstaufgaben meist ohne lebhaften Antheil, oder nur obenhin behandelt haben, an sich selbst ganz richtig; indeß verwechselt, wer dieses allgemeine Nachlassen der Begeisterung für Gegenstände der bezeichneten Art aus jenem gleichzeitig überhandnehmenden Naturalismus ableitet, das Symptom mit der Veranlassung. Ganz andere und allgemeinere Veranlassungen liegen zur Hand; die Bewunderung classischer Gediegenheit hatte die Italiener jener Zeit gegen die minder scheinbaren, vielleicht unscheinbar gewordenen Vorzüge der christlichen Lebensansicht verblendet, in Vielen Gleichgültigkeit, in Einigen sogar Haß gegen die sittlich-religiöse Richtung des Christenthumes hervorgerufen, wie Jedem bekannt ist, welcher in der Geschichte und Literatur jener Zeit ein wenig sich umgesehn. Wie in den neuesten Zeiten, so war auch schon damals ein Theil der Gesinnungen und Ansichten der wissenschaftlich Gebildeten auf Solche übergegangen, welche, gleich den Künstlern, sich mit jenen berührten. Daher denn erklärt sich die Abkühlung der Begeisterung für christliche Kunstaufgaben, welche in der That einer größeren Verbreitung des Naturalismus nur etwa Raum gegeben hat, keinesweges diesem letzten gewichen ist. War es doch eben Angelico da Fiesole, welcher in physiognomischer Beziehung allen florentinischen Naturalisten vorgeleuchtet hat; fehlte doch die christlich und mönchische Begeisterung auch denen, und besonders eben denen, welche aus Trägheit, oder Unfähigkeit in der Nachahmung des Einzelnen hinter ihren Zeitgenossen zurückgeblieben sind!

Uebergehen wir hier eine Reihe früher, vielleicht noch un-

bewußter Manieristen, denen Vasari eigene Lebensbeschreibungen gewidmet hat, den Andrea del Castagno, Dom. Veneziano und andere, welche gewisse, durch auswüchsiges und überfließendes Einzelne überladene Durchschnittscharaktere sich gebildet hatten; übergehen wir selbst die bessere, obwohl wenig ausgebildete Anlage eines Paolo Uccello, um unmittelbar zum Cosimo Roselli zu gelangen. Dieser war in seinem frischesten Lebensalter der Bahn nachgegangen, welche Angelico gebrochen, hatte selbst aus dem Beyspiele des Masaccio Vortheil gezogen; verließ aber nach einigen glänzenden Proben seiner Fähigkeit, den Charakter wirklicher Dinge sich anzueignen, die eingeleitete Laufbahn, um sich einer unerwecklichen und häßlichen Manier zu überlassen.

Sein Hauptwerk ist ein historisches Mauergemälde von nicht unerheblichem Umfang in der Kappelle des s. Miracolo der florentinischen Pfarrkirche s. Ambruogio. Diese Arbeit ist mit den Worten: Cosimo Roselli f. l'an. 1456. bezeichnet; einer Aufschrift, welche ich noch vollständig gelesen, doch allmählich erlöschen gesehn, da bey dem Abkehren des Staubes hie und da etwas von der auf trockenem Grunde aufgetragenen Farbe von der Mauer abließ. Der Gegenstand gedachter Darstellung ist die Versetzung eines wunderthätigen Kelches aus der Kirche s. Ambruogio, wo das Wunder sich ereignet hatte, nach dem bischöflichen Palaste. Die Aebtissin und Schwestern begleiten das Heiligthum bis an die Pforte vor welcher eine vortreffliche, höchst malerisch aufgefaßte, Raphaels nicht unwürdige Gruppe von Priestern und Chorknaben dasselbe knieend aus den Händen des Bischofs empfängt. Den offenen Platz vor der Kirche erfüllen Andächtige und Neubegierige, deren einige dem Berichte anderer schon unter-

richteter Personen mit sichtbarer Spannung der Aufmerksamkeit zuhorchen *).

In diesem Gemälde hat Cosimo unstreitig seine sämmtlichen Zeitgenossen im Geschmacke der Anordnung, in der Behandlung der Gewänder und aller Nebenwerke um Vieles übertroffen, ohne denselben im Charakter und Ausdruck der Köpfe und Bewegungen irgend nachzustehn. Auch in einem anderen Gemälde des Cosimo, dem Altare zur Linken des Eintretenden in der Kirche sta Maria Maddalena de' Pazzi, welches man zu Florenz seit dem Richa und länger fälschlich dem Fiesole beygemessen, zeigt sich bey verdächtigen Vorzeichen sich annähernder Manier doch noch immer viel Schönes. Die Madonna, deren Krönung diese Tafel vorstellt, hat ein nicht unschönes Profil, ihr Gewand einen löblichen Entwurf, einige andere Köpfe sind nicht unglücklich individualisirt. In den Engeln hingegen und in den übrigen mehr vernachlässigten Köpfen erscheinen hier bereits jene verlängerten, harten und unbelebten Nasen, an denen man die zahlreichen, aber verachteten Arbeiten der späteren Jahre des Cosimo bequem erkennen kann.

Eine solche findet sich in gedachter Kirche s. Ambruogio über dem dritten Altare zur Linken des Eintretenden. In diesem, Madonna in einer Glorie regelmäßig abgetheilter Cherubim, welche an die späteren Glorien des Domenico Ghirlandajo gemahnen und mich zuerst darauf hingeleitet haben, diesen für einen Schüler des Cosimo zu halten; umher vier große Engel mit Lilienstengeln in den Händen, oben Gott

---

*) S. Richa, delle Chiese di Firenze To. II. p. 244. s., wo das Wunder umständlich erzählt und der Moment discutirt wird, den der Maler habe darstellen wollen.

Vater; unten am Grunde s. Augustin und s. Franz, in einer sehr ärmlichen Landschaft. Sollte Vasari *) dieses Bild bezeichnen, so ist es doch gewiß nicht ein Jugendwerk des Künstlers, wie er angiebt. Im Jahre 1456. war derselbe, wie wir oben gesehn, einer der größesten Maler seiner Zeit; also werden seine geringeren und schlechten Arbeiten in den florentinischen Kirchen und Sammlungen, deren einige in die ehmals solly'sche Sammlung kunsthistorischer Denkmale gelangt sind, nothwendig in späteren Jahren beschafft worden seyn, wohin auch die zunehmende, obwohl rohe Fertigkeit der Handhabung zu verweisen scheint. Richa **) versichert, ich hoffe, aus guten klösterlichen Quellen, das Halbrund, welches Cosimo im Vorhofe der ss. Nunziata gemalt hat, sey im Jahre 1476., also etwa zwanzig Jahre nach der Lunette in s. Ambruogio gemalt worden. Ist diese Angabe richtig, so bestätigt sie die ohnehin unumstößliche Annahme, daß Cosimo mit den Jahren der Manier sich hingegeben und den Anfrischungen seines künstlerischen Seyns durch entschlossene Hingebung in den Eindruck natürlicher Erscheinungen und Bildungen mehr und mehr sich entzogen habe. Denn auch hier begegnen wir, etwa mit Ausnahme der individuelleren Bildung des einen, bey Einkleidung

---

*) Vas. vita di Cosimo Rosselli — „nella sua giovinezza fece nella chiesa di Ambruogio etc."

**) Richa, l. c. To. VIII. p. 108. — von der Aufnahme des Hl. Fil. Benizzi in den Orden der Serviten: „questo fatto fu delineato 1476. da Cosimo Rosselli pittore acanto alle finestre dell' oratorio della stessa annunziata, come oggi si vede nel claustro primo." Auf einer Stufe der Kappelle, in welcher der Heilige knieet und betet, stehet in gelber Farbe geschrieben: Cosimo Rosselli; doch entdeckte ich kein Jahr.

des Heiligen sich bückenden Priesters, überall seinen hölzernen Nasen und langweiligen Durchschnittsbildungen. Auch in der sixtinischen Kappelle, wo er sicher sein Bestes versuchte, erreichte er doch seine früheren Leistungen auf keine Weise. Nach Vasari half ihm Piero di Cosimo bey dieser Arbeit, woher die abstechende Vorzüglichkeit manches Einzelnen vielleicht zu erklären ist. Er malte hier, den Durchzug durch das rothe Meer, die Predigt Christi und das Abendmahl; letztes ist wohl das Beste.

Das Beyspiel dieses und anderer minder wichtigen Maler bestätiget, daß nach allgemeinem Erlöschen der Begeisterung für die vorwaltenden Kunstaufgaben, der florentinischen Malerey, vor der Hand nur ein einziger Weg offen blieb, sich über das Handwerksmäßige zu erheben; nehmlich ein fröhliches (freylich nicht ein pedantisches) sich Hingeben in den Reiz der natürlichen Erscheinungen. Glücklicher Weise bot die Gegenwart ein schönes und erfreuliches Volksleben, malerische Bekleidungen, anziehende Charaktere, ein reizendes Land, eine wohleingerichtete und wohlbelegene Stadt; es ward daher empfänglichen Menschen nicht schwer, aus einer so günstigen Umgebung den mannichfaltigsten Gewinn zu ziehn.

Dieses konnte dem schwachen Talente des Alessio Baldovinetti (den Vasari schon im Jahre 1448. doch sicher viel zu frühe sein Leben beschließen läßt) wohl aus Unfähigkeit, aber den schätzbaren Bildnern, doch mäßigen Malern, Andrea del Verocchio und Antonio del Pollajuolo wohl darum nicht so ganz gelingen: weil sie sichtlich nicht mit Lust und Feuer, sondern mit Bedacht und nur einseitig den Eindrücken der sie umgebenden Natur sich hingegeben. Es war den Bildnern, um sich auch malerisch zu entwickeln, noch viel zu viel um

damals kaum halbverstandene Formen des Körpers zu thun, wie der Hl. Sebastian des Pollajuolo in der Kappelle Pucci (Vorhof der florentinischen Servitenkirche) an den Tag legt, dessen Vasari mit übertriebenem Lobe erwähnt. Hingegen gelang dem Piero del Pollajuolo die Verkündigte der Kappelle s. Jacopo in s. Miniato a Monte, welche nach Angabe des Vasari in Oel gemalt ist, gewiß einen eigenen Ueberzug erhalten hat, da sie einen den Mauergemälden ungewöhnlichen, rauchigen Ton angenommen. Die Kappelle ward, nach der Inschrift im Bogen, den eilften October 1466. eingeweiht; wenn ihre Malereyen damals schon vollendet waren, so dürfte Piero die meisten Maler seiner Zeit in der Auffassung und Durchbildung der Formen übertroffen haben. Uebrigens entbehrte er, gleich seinem Bruder und den übrigen Voranbezeichneten sowohl jener Mannichfaltigkeit malerischer Wahrnehmungen, welche der Schule des Cosimo anheim fiel, als andererseits auch jener Stärke im Ausdruck der Affecte, welche der sinnlich-leidenschaftliche Fra Filippo auf seinen Schüler, den Sandro Botticelli, fortpflanzte.

Um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes gehörte Fra Filippo, den Vasari, obwohl ohne Andeutung seiner Gewähr, als einen regellos leidenschaftlichen, sinnlich berauschten Menschen schildert, unstreitig zu den bedeutenderen Malern der florentinischen Schule. In seinen Tafeln ist er nicht selten schwach, bisweilen derb und gemein, was nicht immer zur Zartheit seiner Aufgaben stimmt. Doch in seinen größeren Frescomalereyen, wo der Gegenstand häufig Handlung und entschlossenes Wirken begehrte, erwachte seine Seele, war seine Derbheit unter allen Umständen mehr an ihrer Stelle. In der Chorkappelle des Domes zu Spoleto, worin die Geburt

des Heilands, die Verkündigung, der Tod und die Himmelfahrt der Jungfrau, entsprach die Aufgabe nun allerdings seiner Sinnesart nicht so gänzlich, weßhalb es weniger zu beklagen ist, daß diese ansehnlichen, gewiß sehr rüstigen Malereyen großentheils von einer rohen Hand übermalt worden. In besserem Lichte erscheint er, wo die Aufgabe seiner Richtung und Sinnesart angemessen war, z. B. in der Chorkappelle der Pfarrkirche zu Prato, deren Malerey schon Vasari bewunderte. In der That ist in diesem Werke, Darstellungen aus der Geschichte des Hl. Stephanus und Johannes Bapt., eine ungewöhnliche Energie der Handlung und des Affectes; in der Begebenheit, welche Vasari die Disputa (das Verhör?) nennt, begleitet diese Stärke eine edle Mäßigung und schöne Anordnung. Demungeachtet werden wir die günstige Stimmung des Vasari schwerlich so gänzlich theilen können, da eben Solches, was er besonders hervorhebt (das sichtbare Streben den Raum mit mindestmöglicher Mühe auszufüllen, die Fertigkeit, welche hie und da an moderne Frechheit grenzt) nach den Erfahrungen der verflossenen Jahrhunderte, eher für die Vorbedeutung eines künftigen Verfalles, als einer der Kunst bevorstehenden Höhe der Meisterschaft zu erachten ist.

In derselben Kirche wird die Tafel mit dem Tode des Hl. Bernhard in gutem Stande bewahrt, deren wesentlichste Verdienste wiederum auf richtigen Ausdruck starker und männlicher Affecte begründet sind. Andere schon von Vasari ausgezeichnete Bilder, der, ceppo di S. Francesco di Marco, die Tafel aus sta Margherita, jetzt in der Wohnung des Kanzlers der Ortschaft, gehen in einzelnen Dingen über seine gewöhnliche Leistung hinaus. In jenem, sehr verblichenen Tabernakel übersteigt das Antlitz der Madonna seine übliche

nicht eben gefällige Durchschnittsbildung; wahrscheinlich folgte er hier einem älteren Typus. Auch in dem Gradino jener Tafel der Kirche s. Margherita, mit der Anbetung der Könige, dem Kindermord, der Vorstellung im Tempel, zeigt sich ungleich mehr Feinheit, als man diesem Künstler zutrauen sollte, wenn man nur etwa die Staffeleygemälde der florentinischen Sammlungen gesehn, deren einige in die mehrgedachte, ehmals solly'sche Sammlung übergegangen sind. Eines seiner besten Staffeleygemälde befindet sich zu Pistoja im Hause des Cavaliere Alessandro Bracciolini, dem Erben des Hauses und der Kappelle Bellucci, für welche dieses Bild nach Vasari, gemalt worden. Die Figuren sind naiv und nicht unschön, das Bildniß des Stifters würde auch einem Zeitgenossen Raphaels Ehre machen.

Seiner Ungleichheiten ungeachtet, war Fra Filippo bisweilen vortrefflich, unter allen Umständen seit dem Angelico unter den florentinischen Malern der erste, welcher gewagt, über das sinnlich Vorliegende hinauszugehn und seiner eigenthümlichen Empfindung ihren Lauf zu lassen. Freylich grenzte diese nicht selten an das Gemeine; doch war es eben damals an der Zeit, den florentinischen, meist bey der Charakteristik des Einzelnen verweilenden Malern, ein wesentliches Element des malerischen Ausdrucks, die Handlung und den Affect, in Erinnerung zu bringen.

Indeß wirkte er, wie es geschieht, nicht auf Solche, welche in entgegengesetzter Richtung vorschritten, mithin einer gewissen Beymischung des eben nur ihm Eigenthümlichen bedurft hätten, vielmehr einzig auf seine Schüler und späteren Nachfolger, woher zu erklären, daß der vorwaltende Naturalismus der Florentiner sich nunmehr in zwey entgegengesetzte

Richtungen ausspaltete. Handlung, Bewegung, Ausdruck heftiger und starker Affecte, ward das Erbtheil der Schule des Fra Filippo; sinnliche Wahrscheinlichkeit und Richtigkeit in der Charakteristik des Einzelnen, das Ziel einer Schule, welche, wie ich glaube, von Cosimo Roselli ausgegangen ist, obwohl sie dessen spätere Leistungen weit übertroffen hat.

Nach Angabe des Vasari (welcher in so neuen Dingen der florentinischen Schule voraussetzlich guten Nachrichten, oder doch glaubwürdigen Traditionen gefolgt seyn wird) erlernte Sandro Botticelli die Anfangsgründe der Malerey in der Schule des Fra Filippo. Gewiß verjüngte Sandro die Richtung und selbst die Sinnesart seines nahen Vorgängers, den er im Leidenschaftlichen erreicht, und bisweilen übertroffen hat. Unter den Mauergemälden der sixtinischen Kappelle zu Rom, den grössesten, welche er jemals ausgeführt hat, ist die Geschichte des Moses, deren wichtigste Ereignisse in einem Bilde vereinigt sind, ein Meisterstück lebendigen Ausdrucks aufwallender Affecte und unbesinnlichen Handelns. Der Gegenstand eines anderen Bildes zur Linken des Eintretenden (die Feuerstrafe der abtrünnigen Israeliten), auch des dritten (die Versuchung Christi) waren dem Talente, oder der eigenthümlichen Richtung des Künstlers minder günstig. Doch entwickelte er in den Nebenfiguren des letzten (Jünglinge und Mädchen, auf einer Bank im Vordergrunde) einen glücklichen Sinn für Anmuth der Lage und Schönheit des Charakters, welcher sonst nur in seinen seltenen, aber trefflichen Bildnissen anzutreffen ist.

In Florenz befinden sich viele Tafeln dieses Künstlers, welche das Verdienst der hier bezeichneten Gemälde auf keine Weise erreichen: Madonnen unter Engeln, welche aus lässiger Nach-

bil-

bildung eines einzigen Modelles entstanden seyn möchten; auch mythologische Gegenstände, in denen dieselbe Gesichtsbildung wiederkehrt. Diese ist weniger fleischig, als die derberen, roheren Durchschnittsformen des Fra Filippo; widert indeß ungeachtet des schönen Schnittes der Augen, der feineren, nicht unglücklich angedeuteten Knochenbildung, theils schon durch ihre Wiederkehrlichkeit, theils aber auch durch eine gewisse Gemeinheit der Form in den Backen und Kiefern. Vasari erzählt, daß er in späteren Jahren die Kunst vernachlässigt und dem Sectengeiste sich hingegeben habe, woher vielleicht das handwerksmäßige Ansehn solcher Arbeiten zu erklären ist. In Ansehung ihrer flüchtigen und manierten Ausführung halte ich auch die Tafel aus der Compagnia di S. Zanobi, mit zwey Darstellungen aus dem Lebensende des gedachten Heiligen, für eine spätere Arbeit des Künstlers. Ich fand vor Jahren Gelegenheit, solche für einen Freund zu erstehen, aus dessen Hand sie, wie ich vernehme, in den Besitz eines feurigen Freundes und Beförderers der bildenden Künste, des Herrn von Quandt zu Dresden, gelangt ist. Dieses Gemälde empfiehlt sich durch Stärke des Affectes und Entschiedenheit der Handlung, ist folglich besonders geeignet, die Eigenthümlichkeit des Meisters denen zu vergegenwärtigen, welche sich bescheiden müssen, solche aus einzelnen Probestücken aufzufassen.

Dasselbe Loos eines frühen, unaufhaltsamen Rückschrittes traf auch den Sohn des Fra Filippo, welcher auf seinen Arbeiten sich Filippinus de Florentia zu nennen pflegt. Dieser Künstler hat nach Angabe des Vasari bey Sandro Botticelli gelernt, wie wir ihm glauben dürfen, da Filippino in der Behandlung der Malerey a tempera der hellen und dünnfärbigen Manier der Schule des Fra Filippo, nicht jener der-

deren und kräftigeren des Cosimo Roselli und Domenico Ghirlandajo gefolgt ist.

Filippino besaß unstreitig mehr Geschmack und ein edleres Naturell, als seine Vorgänger, Sandro und Fra Filippo. Wo er seiner Flüchtigkeit nicht nachgegeben und mit Studium und Nachdenken gemalt hat, übertraf er jeden seiner Zeitgenossen vornehmlich in der allgemeineren Anordnung und in der Form seiner Köpfe. Wie seine schon berührten Arbeiten in der Kappelle Brancacci darlegen, versuchte er in seinen schöneren Jahren, dem Masaccio die Feyer und Einheit seiner Anordnung abzugewinnen; *) und in seinen besten Madonnenköpfen erreichte er eine Schönheit des Profiles, welcher wenige unter den neueren Malern gleichgekommen sind. Ich bezeichne hier das vortreffliche Tabernakel nächst sta Marghérita zu Prato, dessen wunderbare Schönheit vielen Künstlern und Kunstfreunden erinnerlich seyn wird, und so viel andere seiner mehr beendigten Madonnen, deren zarteste und lieblichste im Besitze einer der edelsten Gönnerinnen der Kunst, der Gemahlin des Staatsministers Freyherrn von Humboldt.

Hingegen zeigte er in anderen Arbeiten, der Kappelle in

---

*) Die kleinen selten beachteten, doch gediegenen und beachtenswerthen Halbrunde im Inneren des Kirchleins s. Martino, Co. de buonuomini, Darstellungen der Werke der Barmherzigkeit, dürften von Filippino und leicht um etwas früher gemalt seyn, als seine Ergänzungen der Arbeit des Masaccio, weil sie, obwohl der Idee nach geringfügiger, doch in der Ausführung noch gründlicher durchgebildet sind. — Ich durchsuchte vergebens das Archiv der Stiftung; es enthielt nichts, als die Buchführung über Einnahmen und milde Spenden; doch ergiebt sich die Wahrscheinlichkeit der angedeuteten Vermuthung aus der Vergleichung dieser Gemälde mit jenen der Kappelle Brancacci.

der Minerva zu Rom, der Kappelle Strozzi in sta Maria novella zu Florenz, welche eines seiner späteren Werke ist; in einigen Tafeln, welche man in der öffentlichen Gallerie zu Florenz aufbewahrt, besonders der Anbetung der Könige in der scuola toscana, welche dort irrig dem Dom. Ghirlandajo beygelegt wird; in der Tafel der kön. Gallerie zu Copenhagen und in anderen häufigen Werken seines reiferen Alters, daß Geist und angeborener Schönheitssinn denjenigen, welcher seiner Fertigkeit ganz sich hingiebt und den erfrischenden Anregungen der Natur sich entzieht, doch nimmer gegen allmähliche Erlahmung seiner hervorbringenden Kräfte, gegen unvermerkt sich eindrängende Ungestalt verwahren könne. Denn man vermißt in diesen späteren Bildern eben sowohl das Vermögen einer geistreichen und völligen Auffassung der Aufgabe, worin eben Filippino in dem Hauptbilde der Kappelle Brancacci (Peter und Paulus vor Nero) den Zeitgenossen Raphaels den Weg gewiesen, als andererseits den feinen Formensinn seiner besseren Madonnen. Das eine hat einem verworrenen Anhäufen nicht selten müssiger Figuren Raum gegeben; das andere (doch mit Ausnahmen) einer widrigen Durchschnittsbildung, deren kurze Nasen mit aufgeblasenen Nüstern vielleicht aus einem späten Wiederaufsteigen der Eindrücke entstanden sind, welche die Gesichter des Sandro auf den Knaben und Jüngling bewirkt haben mögen.

In gewissem Sinne beschließt Filippino die Richtung und Schule, aus welcher seine Bildung hervorgegangen. Das Dramatische in dem Bestreben seines Lehrers war in ihm nur vorübergehend fruchtbar geworden; denn frühzeitig hatte er sich, zwar nicht, gleich der entgegengesetzten Schule, zur Auffassung mannichfaltiger Charaktere, doch auf ruhige Be-

schauung des einen Charakters weiblicher und kindlicher Anmuth eingeschränkt. Sein Schüler Rafaellino del Garbo, welcher nach kurzer Jugendblüthe Glück und Talent eingebüßt, neigte sich in seinen besten Tagen (z. B. in seinem Hauptbilde, im Kreuzschiffe der Kirche sto Spirito zu Florenz) zur Auffassungsart der umbrischen Schule, welche wir nachzuholen haben.

Wie Filippino und Sandro, so hatte auch Cosimo Roselli, wie wir uns erinnern, eben nur in der Frische seines Künstlerlebens das Außerordentliche geleistet, hingegen frühe alles ernstliche und freudige Studium aufgegeben und eine ganz handwerksmäßige Richtung angenommen. Indeß unterschied er sich von jenen, wie früher durch Eigenthümlichkeit der Anlage und des Wollens, so in späteren Jahren, theils durch ein entschiedneres Versiegen des Geistes, theils aber auch durch eine ihm ganz eigenthümliche, derbe Behandlung der Malerey a tempera, welche, abgesehn von der Armseeligkeit dessen, welcher sie betrieb, an sich selbst ihre technischen Vorzüge besitzen mochte. Diese verpflanzte er, voraussetzlich durch Schule, auf den Domenico Ghirlandajo, dessen Meister Vasari nicht kannte, oder doch verschwieg; *) sicher malten Domenico, seine Brüder und sein Schwager Bastiano Mainardi sämmtlich in der pastoseren, in den Schatten kräftigeren Manier des Cosimo, welche sowohl von der Handhabung der Schule des Fra Filippo, als von der Malart der Schule des Verrocchio sich wesentlich unterscheidet, welche letzte wir gelegentlich der Bildner dieser Zeit wieder aufnehmen wollen.

*) Vas. vit. d'Alesso Baldovinetti, erwähnt, daß dieser Künstler dem Domenico die Handgriffe der Musivmalerey gezeigt habe; was Neueren Veranlassung gegeben, ihn aus der Schule des Alessio abzuleiten.

Aber auch in der Auffassung der Gesichtsformen und in der Behandlung des Gefältes verräth sich, besonders in den Arbeiten der Brüder des Domenico, überall, wo sie von ihrem sonst consequenten Naturalismus ein wenig nachlassen, ein gewisser Nachklang der Manieren des Cosimo, welcher nur aus der Nachwirkung von Jugendeindrücken zu erklären ist.

Gleich vielen anderen Männern von mäßigem Geiste, doch treuem und ernstlichem Streben, bewährt auch Domenico Ghirlandajo, daß man durch Festigkeit und Ausdauer des Willens auf die Länge glänzendere Gaben übertreffen und besiegen könne, wenn solche, wie es eintritt, mit Flüchtigkeit, oder Lässigkeit des Geistes verbunden sind. Sandro überwog ihn von Haus aus durch Feuer und Lebendigkeit, Filippino durch Geschmack und die Fähigkeit, das Allgemeine in seinen Aufgaben aufzufassen. Demungeachtet unterlagen beide nach einer kurzen Jugendblüthe den Zerstreuungen, welche vielleicht eben ihre mehrseitige Empfänglichkeit herbeyführte. Domenico hingegen trat leise und fast schüchtern auf, ging in einigen unläugbar steifen und wenig belebten Gemälden mehr darauf aus, gute Arbeit zu liefern, als durch glänzende Züge des Genius zu überraschen. Als er nun vielleicht eben durch sein redliches Streben gute Hoffnungen erweckte, und bald zu den größesten Unternehmungen seiner Zeit berufen ward, ging er mit raschen Schritten vorwärts, so daß von ihm gesagt werden kann, was nur selten gilt, daß seine Werke nach Maßgabe seines vorrückenden Lebensalters an Werth und Ausbildung gewinnen.

Gewiß gehören seine Arbeiten in der Kirche und in dem Kloster Ognisanti zu den früheren, obwohl schon in Ansehung ihrer hohen technischen Ausbildung schwerlich zu den frühesten,

wie Vasari, der etwas älteren in der sixtinischen Kappelle vergessend, anzunehmen scheint. Der Heilige Hieronymus, welcher, als Vasari schrieb von der Wand abgenommen und an die Stelle nächst dem Chore versetzt worden, wo er noch immer zu suchen ist, zeigt auf dem Fichtenholze des Schreibtisches die Jahreszahl MCCCCLXXX. In diesem Gemälde, welches zu den ausgebildetsten Stillleben gehört, welche ich je gesehn, strebte Domenico offenbar deutschen Mustern nach, die überhaupt stark auf ihn eingewirkt und ihn angereizt haben, jenen vielseitigsten Wetteifer mit der Erscheinung der Dinge zu unternehmen, in welchem ihm das Außerordentliche geglückt ist, durch welchen er die Technik besonders der Malerey a fresco zu einer, wie schon Vasari zugab, nie übertroffenen Vollendung gebracht — ein Beyspiel für den Satz: daß die malerische Technik nicht durch Nachahmung vortrefflicher Kunstwerke, sondern eben nur durch Wetteifer mit der Erscheinung wirklicher Dinge entwickelt werde. — Doch sind in diesem Bilde, seiner Rundung ungeachtet, besonders im Fleische, gewisse kreidige Lichter, welche, wenn sie nicht etwa aus alten Wiederherstellungen zu erklären sind, beweisen dürften, daß Ghirlandajo auch in ganz technischen Dingen damals noch nicht auf der Höhe seiner Kunst war. Noch ungleich mehr Unbehülflichkeit verräth das Abendmahl im Refectorio des genannten Klosters, welches Domenico, wie die Zahl unter der Figur des Judas anzeigt, in demselben Jahre 1480. beendigt hat. Da ein so umfassendes Werk Zeit erfoderte, so wird anzunehmen seyn, daß solches früher, als jener glücklicher beendigte Hieronymus, gemalt und vielleicht schon in dem vorangehenden Jahre begonnen sey. In diesem Gemälde hielt sich Domenico an die alte, aus Bildwerken

ntlehnte Anordnung der florentinischen Schule; doch rauscht ine leise, durch die bekanntesten Worte Christi veranlaßte Bewegung über die Versammlung hin, welche ein ganz erfreuiches Formenspiel hervorruft. In der Mitte des Bildes beindet sich ein Tragstein, welcher dem Gewölbe der Decke zum Insatze dient und in halber Höhe zwey Halbrundungen herorbringt; diese benutzte der Künstler, den Hintergrund in wey einwärts laufende Gewölbe abzutheilen, in deren Grunde wey Fensteröffnungen, durch welche ein heiterer Himmel und efflich behandelte Stechpalmen und Orangenbäume hervorlicken. Die Charaktere der Apostel sind, obwohl wahr, doch twas derb, im Judas indeß der Ausdruck der Verlegenheit, as unwillkührliche Erschlaffen der Züge des Gesichtes ganz nübertrefflich. Den Kopf des Heilands hat der Künstler entweder offengelassen, oder ihn verfehlt; denn der gegenwärtig orhandene ist von einem neueren Manieristen flach und verlasen hineingemalt worden.

Obwohl nun die Beywerke hier durchhin mit einer seltenen Meisterschaft behandelt sind, so blieb doch in wesentlichen Dingen dem Künstler gar Manches nachzuholen, vorehmlich in der Handhabung der Gestalt, in der freyen Bewegung der Figuren, aber auch in der Mischung und in dem uftrag der Lichter in den Fleischpartien. Wie rasch unser Meister auch über diese Schwierigkeit hinausgegangen sey, lehren seine Frescogemälde in der Kappelle Sassetti der florentinischen Kirche sta Trinità. Unter den Bildnissen der Stifter beiden Seiten des Altares liest man auf einer malerisch achgeahmten Marmorfläche: A. D. M. CCCC. LXXXV. = XV. DECEMBRIS., woraus erhellt, daß diese Arbeit twa um fünf Jahre neuer sey, als die oben beschriebenen.

Die drey Seitenwände und die Decke der Kappelle sind hier durchaus und in verschiedenen Abtheilungen bemalt; in den Feldern des Kreuzgewölbes Sibyllen, an den Wänden Wunder und Ereignisse aus dem Leben und Hinscheiden des Hl. Franz. Diese letzten verdienen mehr Aufmerksamkeit, als jene lässiger behandelte Deckenverzierung.

Zur Rechten des Eintretenden begegnet dem Blicke sogleich der Tod des Hl. Franz, das Meisterstück dieser Kappelle und, wenn ich nicht irre, überhaupt das gelungenste historische Bild des Ghirlandajo. Den Hauptentwurf entlehnte der Künstler allerdings aus älteren Darstellungen dieses Momentes, welcher in der Malerey des neueren Mittelalters häufig wiederkehrt und daher frühe einen bestimmten Ausdruck empfangen hat. Doch in der Ausbildung der leichten Andeutungen jener älteren Kunstgebilde zeigte er, wie man es auf vorgerückten Kunststufen mit Solchem zu halten habe, welches in Bezug auf Anordnung und Auffassung wenig, in Bezug auf Ausführung Alles zu wünschen übrig läßt. Denn, obwohl er sich strenge an den herkömmlichen Entwurf hielt, in einzelnen Figuren sogar gewisse Erweiterungen der Mundwinkel beybehielt, welche den älteren Malern behülflich waren, Stärke des Affectes auszudrücken; so verglich er doch jeden einzelnen Theil mit den Erscheinungen des wirklichen Lebens, ließ keine der Eigenthümlichkeiten des mönchischen, keinen der kirchlichen Gebräuche unbeachtet, nutzte die naive Unbehülflichkeit jugendlicher Novizen, die Lichtspiele der Kerzen, die Intension des Ausdruckes in den Köpfen älterer Mönche, die breiten Faltenmassen der malerischen Bekleidung der Söhne des Hl. Franz und Alles, was der Gegenstand nur immer herbeyführte, oder zuließ, seine Darstellung so anziehend und

befriedigend zu machen, als die Umstände nur gestatteten. Diese so wohlgelungene und, in Bezug auf ihren Gegenstand, unübertroffene Darstellung ist die einzige, in welcher Domenico die Charakteristik des einzelnen Seyns den Foderungen seiner Aufgabe untergeordnet hat. Selbst in solchen Bildern derselben Kappelle, deren Aufgabe (wie jenes Wunder über dem Altare) die Aufforderung einschloß, die Handlung hervorzuheben, kehrte er zu seiner üblichen Ruhe und Stille zurück.

Indeß sollte Domenico in der Darstellung wirklichen Seyns, in dem Reize der malerischen Behandlung eine noch höhere Stufe erreichen, wie die Chorkappelle in sta Maria novella, zu Florenz, bezeugt, welche nicht, wie Vasari und nach ihm Baldinucci mit gewohnter Flüchtigkeit angiebt, im Jahre 1485., sondern wieder um fünf Jahre später gemalt worden, als jene andere Kappelle. Denn in einem dieser Gemälde ist folgende Aufschrift angebracht:

A. D. M CCCC LXXXX QVO PVLCHERRIMA CIVITAS OPIBVS VICTORIIS ARTIBVS AEDIFICIISQVE NOBILIS COPIA SALVBRITATE PACE PERFRVEBATVR.

Allerdings ist die vorletzte Ziffer der Jahreszahl etwas verletzt; doch liest man sie in der Nähe vollkommen, wie man denn auch von unten her wenigstens den ihr zukommenden Raum ganz deutlich wahrnimmt; zudem findet sie sich in einer sehr alten Copie der betreffenden Gemälde in der Sacristey der Kirche; obwohl der neueste Commentator des Vasari in seiner Schlußbemerkung zum Leben des Domenico Ghirlandajo behauptet, daß Vasari's Angabe nach eben jener Copie in: 1480. zu berichtigen sey, was indeß ein Schreib- oder Druckfehler seyn könnte, da er an dieser Stelle sich römischer

Ziffern bedient, deren letzte vielleicht nur zufällig ausgelassen worden.

Jene Inschrift ist indeß nicht bloß der Zeitbestimmung willen wichtig, vielmehr besonders, weil sie uns jenes Vollgefühl bürgerlicher Größe und Wohlfarth beurkundet, welches so wesentlich mitgewürkt, die florentinische Malerey der Epoche, welche uns beschäftigt, auf Beobachtung und Nachbildung des Umgebenden und Gegenwärtigen hinzuleiten. Sie lehrt, daß auch der Patriotismus, also nicht einzig jenes, der aufstrebenden Kunst stets eigenthümliche, Verlangen nach allseitiger Durchdringung der Form und Erscheinung, die Maler jener Zeit veranlaßte in ihren umfassenderen Arbeiten die Vorgründe durch Bildnißfiguren, die Hintergründe durch städtische Ansichten zu schmücken. Man malte an solchen Stellen die Bildnisse großer Staatsmänner, Gelehrten, Künstler, auch anderer Menschen, welche durch Witz, Laune und selbst durch ihre Thorheit zu einer gewissen Gunst gelangt waren; man schilderte das häusliche und bürgerliche Leben seiner Zeit, den allmähligen Fortgang der Verschönerungen seiner Stadt und stiftete gelegentlich einer ziemlich kühlen Abfindung mit den bestehenden Gebräuchen der Kirche, sich selbst ein Gedächtniß ganz neuer und gewiß nicht so ganz verwerflicher Art. — Nachdem nun einmal bey den Florentinern die Religiosität der Gesinnung aus der herrschenden Kirche entflohen war und dem Sectengeiste (Savonarola) sich zugewendet hatte, war es sicher nur ein Gewinn, daß bey den malerischen Unternehmungen jener Zeit eine neue Begeisterung (die bürgerliche) die eingetretene Lücke erfüllte.

Die Malereyen der Chorkappelle in sta Maria novella erheben den selbstständigen Werth eben dieser Begeisterung,

deren Entstehung wir schon bey Benozzo und in den Jugendwerken des Cosimo und Filippino, wahrgenommen haben, über alle vorkommende Zweifel. Freylich werden wir beym Anblick dieser merkwürdigen Arbeiten ausrufen müssen: wohl der Zeit, in deren Sitten so viel Unbefangenheit und Güte lag; wohl dem Orte, dessen häuslichen und städtischen Einrichtungen so viel Schönheit beywohnte, in welchem Putz, Bekleidung und übliches sich Stellen und Gehaben so viel malerischen Reiz besaß. Doch, würden die Künstler sich jemals haben für eine Gegenwart begeistern können, welche nicht, gleich jener, ihre Bildung großentheils den künstlerischen Bestrebungen der vorangegangenen Zeit verdankte? Und, wenn wir annehmen dürften, daß eben jene, dem höheren Mittelalter fremde Milde und Mäßigung der Sitte zum Theil durch den täglichen Eindruck guter Kunstwerke hervorgebracht worden, so würden wir der Kunst nicht eben vorzuwerfen haben, daß sie die Sitte, welche aus ihren Anregungen sich hervorgebildet, mit Lust gesehen und wiederabgespiegelt hat.

Die Malereyen, welche diese Abschweifung veranlaßten, erfüllen drey hohe und räumige Mauern, deren jede eine andere Geschichte umfasset. An der etwas dunkelen Fensterseite sind Ereignisse aus dem Leben der Hll. Domenico und Pietro Martire angebracht; in der Nähe besehen, sind diese Darstellungen lebendig und voll Handlung. Zur Rechten in vielen Abtheilungen, die herkömmlichen Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers, zur Linken aber das Leben der Madonna. Unter den Abtheilungen der letztbezeichneten Wand bildet die Geburt der Jungfrau ein besonders wohl vereinigtes Ganze, zugleich eine der anziehendsten Darstellungen des häuslichen Lebens damaliger Florentiner. Das Gemach ist

ringsum mit wohlvergliedertem Holzwerke bekleidet; dieses giebt bis zum Getäfel der Decke einem Friise Raum, welcher den Genien des Donatello unter der einen Orgel des Domes frey nachgebildet ist. Die Wöchnerin liegt längs der Fensterwand in einem Halbdunkel, da das Licht durch die hochbelegenen kleinen Fenster über sie hin auf eine Gruppe in das Gemach eintretender Weiber fällt, welche nach bekannten Schönheiten der Stadt gemalt und gar sittig und wohl geschmückt sind. Diesem Bilde gegenüber, dessen geschlossene Lichtwirkung unübertrefflich gelungen ist, muß man dem Vasari beypflichten, wo er rundhin erklärt, daß Niemand in der Handhabung der Malerey a fresco dem Domenico Ghirlandajo gleichgekommen sey. Bewundernswürdig modelliren und verschmelzen sich hier die Lichter und Reflexe mit den nahen Halbtönen; unvergleichlich hielt der Meister hier in den hohen und vollen Lichtern den Localton fest, was diese späteren von seinen früheren Arbeiten unterscheidet, in denen, wie wir uns erinnern, die Lichter, obwohl an ihrer Stelle, doch kalt und kreidig angedeutet sind.

Das bezeichnete Mauergemälde enthält auch eine urkundliche Merkwürdigkeit, einige Namen, welche sich auf den Künstler zu beziehen scheinen. Denn in ungleicher Höhe und auf ganz verschiedenen Füllungen jener Wandbekleidung liest man: BIGHORDI. = GRILLANDAI. Der römische Herausgeber des Vasari, welcher seinerseits so viel beygetragen hat, das schöne, nur urkundlicher Berichtigungen bedürftige Buch durch Unausgemachtes, Halbwahres und Falsches zu überhäufen, meldet hingegen, daß man auf diesem Bilde Domenico Bigordi lese, worin er dem Ansehn nach dem Baldinucci gefolgt ist, welcher unseren Domenico, von Tommaso di Cur-

rado di Gordi ableitet; *) was ich dahingestellt seyn lasse, da Baldinucci kein zuverlässiger Zeuge ist.

Die vormals zahlreichen Altartafeln unseres Malers sind in den neueren Zeiten durch Vernachlässigung und Verstreuung seltener geworden. Die Vorseite des Hauptaltares der Kirche sta Maria novella ist mit einigen Seitenstücken in die kön. Gallerie zu München gelangt; zwey andere Seitenstücke, so wie die Rückseite, letzte, nach Angabe des Vasari, Arbeit seiner minder begabten Brüder David und Benedetto, in den Besitz S. M. des Königes von Preußen. Das ehemalige Altargemälde der abgetragenen Kirche s. Giusto gelangte in die kleine Kirche s. Giovannino detta la Calza, zu Florenz, am römischen Thore. Ein drittes Altargemälde, die Anbetung der Könige, befindet sich noch immer, obwohl stark gereinigt und erneut in der Kirche des Findelhauses, Orbatelli, zu Florenz. Dieses möchte vor seiner Wiederherstellung das vorzüglichste gewesen seyn, da sein Gegenstand dem Talente des Domenico mehr entspricht, als jene damals für Altargemälde hergebrachten Heiligenversammlungen. Sein derber und klarer Sinn für das Wirkliche vermochte nicht, sich der Zartheit der neuchristlichen Idee der Madonna so ganz, wie es begehrt wird, anzuschmiegen; seine Jungfrau, seine Heiligen sind daher, wohl gutartig und freundlich, erreichen indeß was den Ausdruck ihrer Idee betrifft, nicht einmal die Arbeiten seines Zeitgenos-

*) Archiv. dell' opera del Duomo di Siena libro E. 8. Delib. p. 12. a. t. und s. p. 13. — Anno Dni MCCCCLXXXXIII. Ind. XI. die XXIV. Aprilis — operarius ecclesie catthedralis civit. Senarum — — locavit Magistro Davit Thomasi Corradoffi de Florentia magro Mosaici etc. Es ist offenbar von dem Davide die Rede, welcher, nach Vasari, des Domenico Bruder war.

sen Peter von Perugia. Selbst, was im Ghirlandajo Manier ist, eine gewisse Derbheit in den fleischigen und knorpeligen Gesichtsformen, widerstrebte jenem Ausdruck, den wir geneigt sind, in christlichen Heiligen vorauszusetzen.

Doch gelang es einem Maler seiner Schule, dem Bastiano Mainardi von san Gimignano, dem er, wie Vasari berichtet, seine Schwester zur Ehe gegeben, die Manier und den Naturalismus des Ghirlandajo mit einer zarteren Auffassung des Charakters christlicher Heiligung zu verschmelzen; wenn anders die Malereyen in der Kappelle der beata Fina der Pfarrkirche des Städtchens s. Gimignano von seiner Hand sind *), worüber das Archiv der Kirche vielleicht einmal Aufschluß geben wird. Daß Bastiano in diesem Orte zu Hause war, vermehrt die Wahrscheinlichkeit seines Antheils an jener Arbeit, welche unter allen Umständen die bekannteren Malereyen des Domenico hinsichtlich der Zierlichkeit ihrer beseelten Gesichtsbildungen weit übertreffen, der Rundung und des Auftrages ihnen nachstehn. Gegenüber, in der Kappelle des hl. Johannes Baptista, giebt es eine Tafel von geringerem Verdienste, doch ähnlicher Manier, deren Aufschrift: hoc opus fieri fecit Juliana quondam Martini Cetii de sco Geminiano MCCCC.LXXXII.; wahrscheinlich ward jene Kappelle um dieselbe Zeit gemalt, was die Vermuthung abschneidet, daß solche ein zarteres Jugendwerk des Domenico sey,

*) Vasari vita di Dom. Ghirlandajo Ed. c. p. 464. Stette seco — a imparare Bastiano Mainardi da s. Gim. il quale in fresco era divenuto molto pratico maestro; — per il che andando con Domenico a. s. Gimignano dipinsero in compagnia la cappella di s. Fina, la quale é cosa bella. —

dessen Eigenthümlichkeit, wie wir oben gesehn, schon im Jahre 1480. sich vollständig ausgesprochen hatte.

Herr Johann Metzger zu Florenz, dessen Verdienste als Kupferstecher und ausgezeichneter Kenner und Wiederhersteller alter Gemälde bereits erwähnt worden, besaß vor Jahren eine Folge kleiner Gemälde mit Darstellungen aus der Legende der Hll. Erzengel, wahrscheinlich vormals die Staffel des erwähnten Altarbildes der Kirche s. Giovannino detta la Calza, in denen jene Feinheit der Bildung sich wiederholte, welche ich dem Bastiano beyzumessen geneigt bin, ohne deßhalb der Entscheidung vorzugreifen, welche voraussetzlich nach urkundlichen Gründen geschehen muß.

Domenico Ghirlandajo, dessen Schule ich nicht weiter verfolge, da Granaccio und Ridolfo Ghirlandaj bereits von einer neuen und entgegengesetzten Richtung fortgerissen wurden, starb, nach einer Angabe des Vasari, welche hier schon Glauben verdient, im Jahre 1493. überlebte also sein größestes Werk nur um wenig Jahre. Indeß hätte ich nunmehr, bevor wir uns nach Perugia und den nahebelegenen umbrischen Städten zurückwenden, eine dritte Verzweigung der florentinischen Malerschulen nachzuholen, welche mit jenen anderen wenig zu schaffen hat, da sie unmittelbar aus den Bestrebungen der Bildner hervorgegangen ist.

Diese hatten wir gegen die Mitte des Jahrhundertes und an der Stelle verlassen, wo, nach dem Vorgange des Ghiberti und Donato, Luca della Robbia, das entschiedenste Bildnertalent der neueren Kunstgeschichte, seine Laufbahn beginnt; dessen treffliche Arbeiten in Marmor und Erz zufällig, meist an dunkelen und ungelegenen Orten aufgestellt und da-

her vielleicht im Ganzen weniger gewürdigt worden sind, als sie verdienen.

Seine künstlerische Laufbahn ist mit dem Gange der inneren Verschönerungen des florentinischen Domes eng verbunden, daher die Hauptquelle seiner Künstlergeschichte ein altes Buch des Archives der Domverwaltung, in welchem während der Jahre 1438. bis 1475. alle, oder doch alle wichtigeren Aufträge und Verbindlichkeiten aufgezeichnet wurden, welche diese Behörde dazumal mit Künstlern eingegangen ist. Glückliche Zeiten, in welchen solche Verhältnisse sich in dem Maße häuften, daß man ihnen eigene und abgesonderte Bücher eröffnen mußte! Eine solche Pflege — entgegenkommendes Vertrauen, unausgesetzte Anfoderungen an das Talent, Nachsicht mit den Launen des Genius, unerbittliche Hintansetzung unheilbarer Unfähigkeit — mußte die Kunst so rasch und unaufhaltsam der Höhe entgegenführen, welche sie zu Anfang des sechzehnten Jahrhundertes erreicht hat *).

Eine seiner schönsten Arbeiten für jenes Gebäude, die Füllungen inmitten der Tragsteine unter der Orgel zur Linken der mittleren Hauptkappelle, dürfte er vor dem Jahre 1438. übernommen haben, da dieses großen und wichtigen Werkes in gedachtem Buche eben so wenig erwähnt wird, als der

Genien

*) Osservat. Fior. VI. p. 86. giebt aus einem Buche des Archivs der, Riform. di Firenze, folgenden öffentlichen Beschluß: Sapendosi quanto importi, dar cuore a chi operando con industria per mero parto d'intelletto cerca a lasciar di se onoratissimo nome e fama alla patria per mezzo di fatture rare, di vuole, che larga mente se ne ricompensin quelli che già sono stati eletti a far pompa del loro talento e sapere, intorno alle statue d'Orsanmichele.

Genien des Donatello unter der Orgel zur Rechten. Vasari machte der Arbeit des Luca della Robbia den Vorwurf, daß sie in ihrer hohen Stellung verschwinde, weil sie mit zu großem Fleiße beendigt sey, lobt hingegen die gegenüberstehende des Donatello. Vasari verfiel an dieser Stelle sowohl theoretisch, als besonders historisch in einen unumgänglich aufzuklärenden Irrthum. Luca mochte Proben angestellt und wahrgenommen haben, daß seine Arbeit in so großer Höhe dem Blicke verloren gehe. Denn es sind nur die beiden Stücke mit den Sängern so zierlich ausgeführt, als Vasari angiebt; hingegen die Posaunenbläser und tanzenden Knaben und Mädchen in den vier breiteren Stücken, zwar in gleichem Geschmacke und mit großem Geiste entworfen, doch kaum aus dem Groben hervorgearbeitet. Es lag demnach an der Dunkelheit des Ortes ihrer Aufstellung, daß sie nicht zu sehen waren. Entfernt stehende Bildnereyen fodern vor Allem scharfe Beleuchtung und diese wäre dem Hochrelief unseres Luca günstiger gewesen, als den flachen Verkrüppelungen des Donato, dessen Behandlung des Rilievo allerdings sehr wunderlich, doch keinesweges so lobenswerth ist, als Vasari glaubte, oder anzunehmen vorgiebt. In neueren Zeiten hat man von beiden Orgeln einen Theil dieser Füllungen abgenommen und in einem Gemache der Domverwaltung aufgestellt, wo sie allerdings näher vor Augen lagen, doch ebenfalls schlecht beleuchtet waren; sie befinden sich gegenwärtig mit anderen bildnerischen Denkmalen desselben Gebäudes in der öffentlichen Gallerie der Uffizj, da vor einiger Zeit zur Sprache gekommen war, die dortige Sammlung bildnerischer Merkwürdigkeiten mittler und neuerer Zeiten zu vervollständigen.

Der ungünstigen Beleuchtung ungeachtet fiel das eine

der gedachten Bildwerke, (Chorsänger in kurzer, aufgeschürzter Tunica mit unbedeckten Füßen) dem trefflichen Kenner griechischer Alterthümer, Freyherrn von Stakelberg, als ich ihn vor Jahren an die Stelle begleitete, alsobald als ein Meisterstück in die Augen, dem er nach längerer Betrachtung das Lob ertheilte, in der Behandlung des Hochreliefs (im Style) Alles zu übertreffen, was er im Verlaufe seines der Kunst gewidmeten Lebens an modernen Bildnerarbeiten gesehn. Allein, auch von der glücklichen Anordnung und von der kunstreichen Höhlung der vorstehenden Figuren abgesehn, besitzt dieses Werk den Vorzug eines unbefangenen, bequemen Geschehens, der allerdings den Kunstwerken jener Zeit nur selten zu fehlen pflegt. Uebrigens läßt sich einwenden, daß der Künstler die Profile der Köpfe etwas scharfkantig gehalten, was wahrscheinlich der Wirkung und größeren Deutlichkeit willen geschehen ist, da seine übrigen Arbeiten darlegen, daß er hierin nicht etwa von einer angenommenen Gewöhnung sich hinreißen lassen.

Auf diese Arbeit dürfte, nach oben ausgeführten Gründen, eine kaum zu Hälfte vollendete Altarbekleidung von Marmor folgen, welche ich in dem Wachsbehältniß des Domes entdeckte, wohin ich dem Sacristan zufällig gefolgt war. Sie wurde bald darauf hervorgezogen und ist gegenwärtig nebst den Ueberresten eines Grabmales von Benedetto da Rovezzano, zugleich mit obigen Orgelverzierungen, in die öffentliche Gallerie gelangt. Ich erlebte die Befriedigung meines Kennergefühles, die Vermuthung, sie mögen unvollendete Arbeiten des Luca seyn, wenige Wochen nach ihrer Entdeckung durch eine Urkunde bestätiget zu sehn, welche ich beylege *).

*) S. Belege, IV. 1.

In dem einen dieser beiden Seitenstücke des beabsichteten Antimensii (das Mittelstück fehlt) hat Luca die Befreyung Petri aus dem Kerker dargestellt, in zwey Handlungen, deren eine, die Erscheinung des Engels im Kerker, flach gehalten ist, die andere, Petrus mit dem Engel schon außerhalb des Kerkers und besorglich auf die schlafenden Wächter zurückblickend, stark hervorsteht. Das zweyte enthält die Kreuzigung Petri, worin der Heilige nach uraltem, etwas steifen Entwurfe dargestellt, das Ganze indeß durch gewandten Gebrauch der Stellungen der Schergen und einiger Soldaten wohlgefällig belebt ist.

War es nun Abneigung gegen den Gegenstand, welcher seiner Sinnesart, bey so lebhaftem Gefühl für jugendliche Anmuth, als er in jenen Sängern und Tänzerinnen dargelegt hatte, nicht ganz behagen mochte; oder nur Ueberdruß an den technischen Schwierigkeiten des Meißels, denen man erst in den neuesten Zeiten ganz beygekommen; so ist doch so viel gewiß, daß unser Künstler späterhin sowohl diese Arbeit, aus dem Stillschweigen jenes Buches zu urtheilen, mit Genehmigung der Domverwaltung aufgegeben, als auch überhaupt von Ausführungen in Marmor sich zurückgezogen hat. Er wendete sich schon damals (wenn dem Vasari hier zu trauen ist, des leichteren und schnelleren Gewinnens willen) zu jenen halberhobenen Werken in gebrannter und schön überglaseter Erde, welche dem Ansehn nach von ihm selbst erfunden, oder doch ausgebildet worden. Gewiß entdeckte ich nirgend ältere Arbeiten dieser Art; wohingegen eine Verstiftung des mehrgedachten Buches *) außer Zweifel setzt, daß er diesen Stoff

*) S. Belege. IV. 2.

schon im October des Jahres 1446. gänzlich bemeisterte. In dieser Urkunde nemlich übernimmt Luca die Ausführung eines der ausgedehntesten unter den vorhandenen Werken dieser Kunstart, der Himmelfahrt Christi über dem Thore der Sacristey des Domes.

Indeß war zu Anfang desselben Jahres 1446. *) zur Sprache gekommen, daß Donato, welcher, wie wir uns erinnern mit Güssen nicht hinlänglich umzugehn wußte, die seit dem Jahre 1417. übernommene Verpflichtung, die Thore der gedoppelten Sacristey des Domes in Erz zu gießen, bis dahin nicht erfüllt habe; weßhalb man ihm das eine dieser Thore entzog und solches dem Luca della Robbia in Gemeinschaft mit Michelozzo di Bartolomeo und Maso di Bartolommeo übertrug. Auch diese Arbeit ging nur langsam vorwärts; denn erst im Jahre 1461. ward, mit Genehmigung des Luca und Michelozzo (Maso war bereits gestorben) die Zusammensetzung, Reinigung und Nachbesserung der beiden bis dahin vollendeten Seiten einem wenig bekannten Giovanni di Bartolommeo übergeben **). Als darauf im Jahre 1464. August 20., diese Arbeit bereits beendigt, doch an der inneren Seite der Thorflügel noch gar nichts geschehen, Maso todt und Michelozzo abwesend war, verstiftete die Domverwaltung die noch übrige Arbeit, nemlich die Rückseite, dem Luca allein ***).

Aus der schönen Arbeit an dieser Rückseite werden wir auf Solches schließen müssen, was an der Vorseite des Tho-

*) Bel. IV. 3.

**) S. Belege IV. 4.

***) Belege IV. 5.

res unserem Meister beyzumessen sey, welcher nicht, wie man seit Vasari wiederholt, die ganze Thüre, sondern, wie beygelegte Verhandlungen zeigen, daran nur einzelne Theile gemacht haben konnte. In der That entsprechen die Köpfe, welche abwechselnd, charakteristisch und schön sind, dem Talent und der Manier des Luca bey weitem mehr, als die Figuren in den Füllungen, welche, da sie von besserem Style, aber einfacher behandelt sind, als die Bildnerarbeiten des Michelozzo, dem sonst unbekannten Bildner Maso di Bartolommeo zufallen dürften. Den Michelozzo, dem man mittlerweile eine andere ganz handwerksmäßige Bronzearbeit verstiftete *), möchte man nur des Gusses willen hinzugezogen haben, dessen Luca gewiß nicht sehr mächtig war, da die Reinigung und Löthung des Werkes mit seiner Genehmigung einem dritten, dem Giovanni di Bartolommeo übertragen ward. Diese Umstände waren dem Vasari sämmtlich entgangen, weßhalb er sich für aufgefordert hielt, die reinliche Beendigung dieses Werkes, deren Verdienst er fälschlich dem Luca beymaß, aus dessen angenommener Vorschule bey einem Goldarbeiter zu erklären **), welcher vielleicht einmal der Zeit nach mit der Jugend des Luca zusammenfällt, deren wahrer Zeitpunct dem Vasari, wie schon erinnert worden, ebenfalls unbekannt war.

Da Vasari überhaupt von unserem Künstler wenig sichere und begründete Kunde besaß, so möchte es nicht so ganz aus-

---

*) S. Belege III.

**) Vasari, vita di Luca d. R. (Ed. c. p. 264.) — E tutto questo lavoro é tanto pulito e netto, che é una maraviglia e fa conoscere, che molto giovò a Luca essere stato orefice. — Der Goldschmidt, bey dem Luca gelernt haben soll, heißt: Lionardo di Ser Giovanni.

gemacht seyn, ob einige halberhobene Arbeiten von mäßiger Güte am Fußgestelle des Thurmes der florentinischen Domkirche wirklich dessen Jugendarbeiten sind, wie jener Schriftsteller behauptet. Vielleicht gehören sie dem Maso di Bartolommeo, da sie in manchen Dingen mehr mit den Füllungen an der Vorseite des Thores der Sacristey, als mit den bekannteren Arbeiten des della Robbia übereinzustimmen scheinen.

Indeß hatte Luca, wie ich schon angedeutet habe, frühe von der Bearbeitung des Marmors und Erzes sich zu jenen eigenthümlichen Arbeiten in Erde gewendet, welche in Toscana, wo sie häufig vorkommen, den generellen Namen: terre della Robbia, erhalten haben. An den Thürstücken der beiden Sacristeygemächer des florentinischen Domes besitzen wir Probestücke der Art, wie Luca solche Erden selbst behandelte; indeß dürfte es schwer seyn, von dem Charakter dieser beiden nicht ausgezeichneten Arbeiten auf Solches zu schließen, so unter den vorkommenden gebrannten und verglaseten Erden das Werk seiner Hände sey, da der Schmelz unumgänglich den Ausdruck der Originalität verwischen mußte. Der Erfindung nach möchten die schönen Runde mit einzelnen allegorischen Figuren im Hofe der Villa der berühmten Sängerin Catalani (sonst Panciatici auf dem Wege nach Bologna, etwa eine Miglie von dem florentinischen Thore s. Gallo) unserem Luca angehören, da sie lebhaft an die hocherhobenen Arbeiten unter der Orgel erinnern. Andere gebrannte Erden *) nähern

*) Nach Vasari machte er selbst die Madonna mit einigen Engeln über der Thüre von s. Piero Buonconsiglio, am alten Markte zu Florenz. Ich glaube, daß er richtig gesehn, weil Auffassung und Behandlung den Arbeiten des Luca und überhaupt der älteren, schlankeren Manier verwandt ist. Im palazzo vecchio,

sich seiner Weise mehr und minder. Ich erinnere hier, daß man in Florenz dafür hält, daß Luca in solchen Kunstarbeiten keine buntfarbige Gründe angebracht habe; eine Meinung, welche durch oben berührte Verstiftung des Thürstückes der zweyten Sacristey des Domes (S. Belege) hinreichend widerlegt wird. Die späteren Arbeiten dieser Art, welche bis um das Jahr 1530. nicht selten mit den seinigen wetteifern, unterscheiden sich durch den Ausdruck der fortschreitenden Zeit und bisweilen selbst durch ihre Manier und Auffassung *).

---

sala de' Giglj, sind zwey Madonnen, die eine in ganzer Figur die schönere. — In der co. della misericordia, das Altarblatt mit trefflichem Stadino; wohl etwas neuer als Luca. — Im Hause Mozzi, Cherubköpfe, wohl Bruchstücke, auch andere neuere gebrannte Erden — bey Sre Antonio Capacci, drey verschiedene Stücke, welche jedoch einer neueren Epoche anzugehören das Ansehn haben. — In sti Apostoli die Kappelle Acciajuoli, links vom Hauptaltar. — Auch die Arbeiten am Gewölbe der Kappelle s. Jacopo der Kirche s. Miniato a Monte, welche Vasari besonders bewunderte, so wie andere in der Kappelle der Pazzi im großen Kreuzgange des Klosters sta Croce sind, wie die übrigen zu Florenz vorhandenen, sämmtlich noch in gutem Stande. — In sta Maria nuova, zu Florenz, in der Kappelle s. Ansano auf dem Wege nach Fiesole und an unzähligen Orten finden sich ältere und neuere Arbeiten dieser Art.

*) Von Andrea (nach Vasari, der in seiner Kindheit ihn gesehn und sprechen gehört, wäre er der Neffe des Luca) sind die hübschen Wickelkinder im Porticus des Findelhauses und die Figuren der loggia di S. Paolo, beide zu Florenz. Von ihm selbst (wenn er erst im Jahre 1528. gestorben ist) oder von seinem Sohne Luca, welcher nach Vasari ebenfalls in diesen Arbeiten seine Stärke besaß, könnten einige Arbeiten beschafft seyn, deren eine, zu Fiesole, in der Kappelle des Seminarii, Madonna, Engel, welche sie krönen vier Hll. mit der Aufschrift: Gulielmus de Folchis eps Fesulanus fieri fecit anno dni MDXX.; die andere zu Florenz, Madonna dell' assunta, in capo della via dell' Ariento mit dem

Ein Bildner dieser Zeit, der ohne Angabe des väterlichen Namens auf seinem Hauptwerke, der reich verzierten Vorseite der Brüderschaft des Hl. Bernardino zu Perugia, nach den Worten: Augusta Perusia MCCCCLXII. sein Werk mit opus Augustini Florentini lapicidae, bezeichnet hat, gilt neueren Schriftstellern nach der Angabe des Vasari für einen nachgelassenen Bruder des Luca della Robbia. Indeß lehren die Urkunden, daß Augustin von ganz anderen Personen abstammte, als Luca della Robbia. Der Vater des letzten hieß, Simon, der Großvater, Marco; jener hingegen trägt in einem Zahlungsbefehle des öffentlichen Archives zu Perugia den Namen: magister Agustinus Antonii de Florentia *), was

---

Jahre M. D. XXII.; die dritte, in einem Gärtchen hinter dem Chore der Karmeliterkirche zu Flor. mit den Worten: Questa fece fare Agniolo di Bonajuto Dini Co. Ser Agli per rimedio dell' anima sua e de la sua donna. anno. MDXXVIII. — In diesen späten Arbeiten erhält sich noch immer ein gewisser Ausdruck des Geschmackes ihres ursprünglichen Stifters. Hingegen meldet sich in zween der größten Unternehmungen dieser Art, dem sinnreichen Friise des Porticus der mediceischen Villa Poggio a Cajano und in dem etwas späteren am Spital del Ceppo zu Pistoja ein ganz verschiedener Geschmack und Geist.

— Auf dem Wege von Florenz nach Arezzo sieht man zu Monte Varchi, an der Vorseite der Kirche s. Lorenzo, einen langen Friis, die Ankunft der Reliquie des Heiligen, in gebrannter Erde ausgeführt. Dieses große Stück ist nur ein Ueberrest; denn vor nicht gar langer Zeit bekleidete die ganze Vorseite der Kirche eine zusammenhängende Verflechtung architectonischer und bildnerischer Verzierungen dieser Kunstart. Auch in dem nahen s. Giovanni di Valdarno, der angeblichen Vaterstadt des Masaccio, befindet sich an der Kirche sta Maria delle Grazie unter einem gothischen Bogen die räumige Darstellung der Aufnahme der Jungfrau in den Himmel.

*) S. Belege V. 1.

schon Mariotti befrembete *). Auf einem Blatte des mehrgedachten Conceptbuches der Notare der florentinischen Domverwaltung wird auch sein Grossvater genannt **); er hieß nicht Marco, sondern Ducco, wahrscheinlich Duccio. Die florentinische Domverwaltung verstiftete ihm im Jahre 1463. einen Coloß, damit irgend einen hochbelegenen Theil der Kirche zu verzieren. Die Identität der Person dieses Ghostino d'Antonio di Ducco und jenes Florentiners Augustinus Antonii, in dem Archive zu Perugia ist durchaus nicht in Zweifel zu ziehn. Einmal waren die geschickteren florentinischen Bildhauer in jener Zeit nicht so häufig, daß man willkührlich voraussetzen könnte, Namen und Vatersnamen haben sich eben damals in zwey verschiedenen Personen wiederholt; ferner verschwindet unser Augustin, kurz nach Beendigung der Vorseite des Kirchleins s. Bernardino ***) für einige Zeit aus den Kunstverhandlungen der peruginischen Archive, konnte demnach eben damals zu Florenz anwesend seyn; endlich scheint selbst der Coloß, den man ihm zu Florenz aufgetragen, einen rüstigen, muthvollen Arbeiter vorauszusetzen, gleich jenem Augustin, welcher zu Perugia die Vorseite der Kirche s. Bernardino mit unzähligen Figuren überdeckt hatte.

Diese letzten stehen übrigens sowohl in der Auffassung, als in der Ausführung jenen Meisterstücken des Luca so weit nach, daß wir kaum annehmen können, daß Augustin jenen

---

*) Mariotti, Lett. Per. (Ed. 1788. p. 99.) Ungeachtet seiner an dieser St. hingeworfenen Zweifel, nennt er den Augustin p. 96. und an anderen Stellen, doch immer, Della Robbia.

**) S. Belege V. 2.

***) S. Belege V. 3.

zum Vorbilde gewählt, oder von ihm gelernt habe. Vielmehr möchte ich aus der flachen Haltung und aus den Verschobenheiten dieser Arbeiten schließen, daß er den Donatello, besonders seine Genien an der zweyten Orgel des florentinischen Domes, hierin zum Muster genommen; obwohl er übrigens seine Arbeiten zierlicher und anmuthiger beendigt hat, als jener. — In einem kleinen, zur Kappelle eingerichteten Gemache der florentinischen Kunstschule, befindet sich ein flacherhobenes Marmorbild der Madonna mit Engeln, welches jenen Arbeiten zu Perugia gleicht und wahrscheinlich von demselben Meister ist.

Damals und um wenige Jahrzehende später blüheten, in Folge der Nachfrage, welche vornehmlich durch Familiendenkmale, seltener durch andere und wichtigere Arbeiten hervorgerufen ward, zu Florenz viele Bildner von ausgezeichneter Geschicklichkeit in der Behandlung des Marmors, denen häufig ein naives und lebenvolles Bildniß, oder ein allerliebster Friis von kleineren Figuren, oder Füllungen an Kanzeln und ähnliche Arbeiten, unübertrefflich gelangen, welche indeß im Ganzen unfähig waren, größere Figuren auszuführen, oder auch nur ihre Denkmale in sich selbst, oder in ihrem Verhältniß zu sie umgebenden Dingen in ein gewisses Gleichmaß zu bringen. Solche Männer von schönem Talent, doch zu handwerksmäßiger Richtung waren Antonio Rossellini, Mino da Fiesole, von welchem eines der schönsten modernen Bildnisse im Dome gedachter Stadt, *) Desiderio da Settignano, Giu-

*) Rechts vom Chore, unter dem Sarcophage, welcher auf Consolen angebracht ist, worauf: Leonardus Salutatus etc. — in der Höhe MCCCC. LXVI. die Büste dieses Bischofs auf einem eige-

liano *) und Benedetto da Majano, Benedetto da Rovezzano, welcher letzte indeß schon zu den Cinquecentisten zu zählen ist. Wenden wir uns von ihnen ab und rückwärts zu einigen Zeitgenossen des Luca della Robbia, welche, ohne diesem im Geschmack und Geiste gleich zu kommen, dennoch durch eine, nur ihnen eigenthümliche Verbreitung des Talentes, besonders durch Uebertragung bildnerischer Bestrebungen auf die Malerey, wunderbar mitgewirkt haben, deren gänzliche Entfaltung zu beschleunigen.

Unwichtiger ist in dieser Beziehung Antonio del Pollajuolo, ein geschickter Bronzearbeiter, welcher indeß in der Auffassung bildnerischer Aufgaben nirgend das Mittelmäßige überschritten hat, in der Auffassung malerischer vielen seinen Zeitgenossen nachsteht. Seine Grabschrift in s. Piero in Vinculis zu Rom meldet, daß er 1498. zwey und siebenzig Jahre alt gestorben sey; **) seine Laufbahn beginnt mithin um die Mitte des Jahrhundertes, weßhalb er nicht wohl vom Vater des Lorenzo Ghiberti, welcher letzte schon um das Jahr 1400. ein ausgebildeter Künstler war, das Goldschmidhandwerk erlernt haben konnte, wie Vasari, jener ihm bekannten Inschrift uneingedenk, angegeben hat. ***) Noch weniger konnte er dessen Sohn, den Lorenzo Ghiberti, bey seinem größesten Werke, der mittleren Thüre der Taufkirche unterstützt haben, †) wenn

---

nen Tragsteine, auf welchem: OPUS MINI.; eben wie gegenüber an dem sehenswerthen Altarstücke deſſ. Bildners.

*) S. Belege, VI.

**) ANTONIVS PVLLARIVS etc. — VIX. ANN. LXXII. OBIIT ANNO SAL. MIID.

***) V. vita d'Antonio Pollaj. Ed. c. p. 466. — (il padre) pose Antonio all' arte dello orefice con Bartoluccio Ghiberti etc. —

†) Vas. vite, di Lor. Ghib. p. 284; d'Antonio Poll. p. 466.

diese Angabe des Vasari nicht etwa auf die Nachhülfe zu beziehen ist, welche Bonachorso, der Sohn oder Enkel des Lorenzo, den Blattverzierungen der Einfassung *) soll gegeben haben. Dieser möchte dann, wenn wir annehmen wollten, Vasari stütze sich nicht auf Vermuthungen, sondern auf undeutliche Erinnerungen, der wirkliche Meister des Antonio gewesen seyn, oder doch gewesen seyn können, wenn jene Wachtel an der Einfassung der mittleren Thüre der florentinischen Taufkirche, deren Schönheit seit Vasari in den Kunstbüchern ein stehender Artikel ist, wirklich des Pollajuolo Arbeit wäre, was voraussetzlich nicht so leicht zu erweisen ist und nur auf populären Traditionen beruhen kann.

Ueberhaupt folgte Vasari in Bezug auf diesen Künstler verschiedentlich falschen Angaben oder irrigen Vermuthungen. Denn gleich zu Anfang des Verzeichnisses seiner Werke ertheilt er ihm die Statue des Hl. Johannes Baptista am silbernen Altare desselben Heiligen im Schatze der florentinischen Taufkirche, welche, wie schon Gori nach eigener Ansicht des betreffenden Archives berichtigte, **) des Michelozzo die Bartholo-

*) Id. v. di Lor. Ghib. p. 285. Hebbe Lorenzo un figliuolo; chiamato Bonacorso, il quale finì di sua mano il fregio, e quell' ornamento rimaso imperfetto, con grandissima diligenza; quell' ornamento, dico, il quale é la più rara e maravigliosa cosa, che si possa veder di bronzo. — Ein Buch, welches diesem Bonacorso gehört hat und Zeichnungen und abgerissene Familien und Kunstnotizen enthält, schenkte dessen Sohn, Vettorio, dem Matteo Bartoli; es findet sich gegenwärtig: Magliabecch. Cl. XVII. palch. 7. Cod. 2.

**) Gori, mon. basil. Baptist. Florent. p. 8 (durch Druckfehler, 12.) „— in argentea tribuna — locatum est signum argenteum inauratum s. Joh. Bapt. altum fere ulnas duas. — Hoc simulacrum — perfecit postremus omnium artifex anno 1452. Mi-

meo und eben diejenige Arbeit ist, durch welche im Jahre 1452. die gedachte Altarbekleidung durchaus beendigt worden. Wenn wir dem Richa (das ist seinem Berichtgeber in Dingen dieses Archives, dem Senator Carlo Strozzi) folgen, *) so ertheilte man freylich noch im Jahre 1477. sowohl dem Antonio del Pollajuolo, als dem Andrea del Verocchio den Auftrag, einige halberhobene Arbeiten nachzuliefern; doch dürften sich diese Data auf andere Kunstarbeiten beziehen und unter allen Umständen scheint Gori an dieser Stelle mehr Glauben zu verdienen, als die ungenauen, nicht selten falsch verstandenen Mittheilungen, mit welchen Richa sich zu begnügen pflegte.

Hingegen sind die Denkmale der Päbste Innocenz VIII. und Sixtus IV., gegenwärtig im Seitengange der Peterskirche zu Rom über einander aufgestellt, ganz ausgemachte Werke des Antonio, da seine, schon aufgeführte Grabschrift solche

---

chelozzus Bartholomei filius. — Errat Vasarius, qui hujusce sim. argentei — auctorem facit Ant. del Pollajuolo, quum revera ex regestis expensarum artis mercatorum constet, laudatum Michelozzum opificem nullo socio aut adjutore perfecisse.“

*) Richa, Delle chiese di Fir. To. V. p. XXX. s. der Introduz. — avvegnachè ne' libri dell' arte io (?) vi trovi, che nel 1477. si paga a Bernardo di Bart. Cenni, ad Andrea del Verocchio ed ad Antonio di Jacopo del Pollajuolo per aver fatto le storie ne' quadri di rilievo al Dossale. — Diese Künstler hatten nach Gori in der That andere Kostbarkeiten für denselben Kirchenschatz gearbeitet, deren Bezahlung R. oder sein Berichtgeber mit den Reliefs am Altare verwechseln mochte. — Diejenigen welche Vasari dem Pollajuolo beylegt, das Gastmahl des Herodes, machten nach Gori: Antonio Salvi, und Francesco beide Söhne eines Giovanni, vielleicht desselben Gio., welcher (s. Belege IV. 5.) die Reinigung jener Thore der Sacristey im florent. Dome übernahm.

als den Stolz seines Lebens erwähnt. Gewiß sind sie gelungene Erzgüsse von nicht gemeinem Umfang, welche, der Anlage nach, ähnlichen Denkmalen dieser Zeit, sowohl im Architectonischen, als in der Allegorie, wie endlich in der naiven Behandlung ihrer Bildnisse im Ganzen gleichstehen.

Indeß sind diese Arbeiten, obwohl seine gelungeneren, doch nicht eigentlich, was diesem Bildner eine allgemeinere Bedeutung giebt, welche wir in seinen an sich selbst ganz mittelmäßigen Malereyen, besonders jenem schon erwähnten Hl. Sebastian der Kappelle Pucci, am Vorhofe der Servitenkirche zu Florenz, aufsuchen müssen. Denn, indem er sein bildnerisches Streben nach durchgehendem Verständniß der organischen Formen auf seine Versuche in der Malerey übertrug, regte er, wie die Arbeiten seines Bruders in s. Miniato a Monte darlegen, in solchen Malern, die ihm aus irgend einem Grunde näher waren, das Verlangen an, auch in der Malerey zu mehrseitiger und gründlicher Kenntniß der organischen Formen zu gelangen, welches seine Kupferstiche, gegenwärtig große Seltenheiten, auch über seine unmittelbare Gegenwart hinaus verbreitet haben mögen.

Bey größerem Erfolge hatte die Lebensthätigkeit eines gleichzeitigen Bildners, des Andrea del Verocchio, oder, wie er in jenem Buche der Domverwaltung heißt: detto (genannt) Verocchio (wahres, richtiges Auge?), eine ganz gleiche Richtung genommen. Dieser Künstler, dessen Talent Vasari, nach seinem Vorurtheile für Leichtigkeit der Manier, viel zu tief setzt, hat allerdings nur in einzelnen Werken seinen Stoff ganz bemeistert, hingegen in solchen gelungeneren Arbeiten gezeigt, daß in ihm ein ganz ungemeiner Geist lebte, daß er nur daher nach eben jener strengeren und tieferen Be-

gründung seiner Darstellung strebte, welche seinen Leistungen nicht selten ein kleinliches Ansehn giebt. Am meisten verunglückt ist wohl seine Arbeit an dem Grabmal des Cardinal Forteguerra in einer Kirche zu Pistoja; nemlich jenes häßliche Hochrelief in der Mitte von späteren Ergänzungen dieses Denkmales. Lobenswerther ist die Gruppe des ungläubigen Apostels Thomas, welcher die Wunde des Heilands betastet, in einer der Nischen, welche die florentinische Kirche Orsanmichele umgeben; doch auch hier entschwindet der Charakter dem Künstler unter dem Bestreben ihn ganz zu erschöpfen. In beiden Werken ist das Gewand sehr geschmacklos behandelt; vielleicht verleitete ihn sein Streben nach Gründlichkeit zu dem Gebrauche, seine Falten in nasser Leinwand und mit den Fingern vorzubereiten, deren Eindrücke sie noch zu verrathen das Ansehn haben. Indeß gelang es ihm wenigstens in einem seiner Werke, dem Brunnen im Hofe des alten Palastes zu Florenz, das Vortreffliche zu leisten.

Diese Brunnenverzierung, welche ursprünglich für die medizeische Villa zu Careggi beschafft worden, bestehet aus einem allerliebsten geflügelten Knaben, welcher einen jungen und kräftig-zappelnden Delphin unter dem Arme hält und an sich drückt, aus dessen Nüstern Wasser springt. Nichts kann heiterer und lebendiger seyn, als der Ausdruck der Mienen und der Bewegung dieses Kindes; und nirgend unter den modernen Erzgüssen begegnet man einer so schönen Behandlung des Stoffes, einem so musterhaften Style. Bey täuschendem Anschein halb fliegender, halb rennender Bewegung, ruhet dennoch die vielfach ausgeladene Gruppe durchhin sichtlich in ihrem Schwerpuncte; nach einem glücklichen Gefühle gab der Künstler dem Kinde rundliche Fülle, dem Fische und den Flü-

geln (den meist ausgeladenen Theilen) eine gewisse kantige Schärfe. Dieses musterhafte Werk hat man vor einigen Jahren bey Reinigung der Brunnenröhren leider der schönen Patina beraubt, mit welcher die Zeit dasselbe überzogen hatte, wodurch Härten entstanden sind, welche künftige Beschauer nicht dem Künstler, sondern der künstlerischen Barbarey unserer Tage beymessen wollen.

Vasari giebt in dem Leben des Andrea umständliche Nachricht von den mancherley Hülfswegen, welche dieser Künstler eingeschlagen hat, um den Bildungsgesetzen der Natur auf die Spur zu kommen. Er habe, meldet er, zuerst versucht Theile von lebenden Menschen und Leichnamen in Gyps abzuformen, und diese Model auszugießen; da das Andenken des Verocchio vermöge seiner Schüler Lorenzo di Credi und Lionardo da Vinci zu Anfang des sechzehnten Jahrhundertes noch lebendig seyn mußte; da ferner seine Werke überall den Ausdruck einer ängstlichen, unfreyen Berücksichtigung des sinnlich Vorliegenden zu tragen scheinen; so wird jenem Schriftsteller hierin zu trauen seyn. Denselben Sinn trug er aber auch in seine malerischen Versuche hinüber, deren einer, die Taufe Christi, gegenwärtig in der Gallerie der florentinischen Akademie zu sehn ist; ein dürftiges Bild, welches jenen Engel enthält, den, nach Vasari, Lionardo als Knabe gemalt und hiedurch, da solcher für sein junges Alter wohlgelungen war, den Meister von ferneren Versuchen in dieser Kunstart abgeschreckt hat.

Dieser große Schüler giebt dem Andrea eine allgemeinere Wichtigkeit, als seine eigenen, obwohl durchhin beachtenswerthen, bisweilen herrlichen Arbeiten. Einem geringeren, zu beschränkten Talente, dem Maler Lorenzo di Credi, hatte Andrea

ebenfalls ein gewisses bildnerisches Bestreben eingeflößt, welches ihn frühe zu einer eignen Mischung seines Bindemittels anleitete, vermöge deren es ihm gelang, auch in seinen Gemälden a Tempera eine Modellirung hervorzubringen, welche seinen hübschen, träumerisch-sanften Christuskindern ein rundes und gefälliges Ansehn giebt. Doch trieben die Anregungen des Bildners in dem Gemüthe des Lionardo tiefere Wurzeln; und wenn Lorenzo ein langes Leben hindurch den engen Kreis bescheiden einfältiger Madonnen, lieblicher, allein zu gleichgültiger Christuskinder und Engelein nie überschritten hat, deren einzelne Ausgaben zu Florenz häufig vorhanden, doch von alten Copien und Nachahmungen zu unterscheiden sind: so leitete hingegen den Lionardo die forschende, grübelnde, nachdenkliche Richtung seines Meisters frühe zu gründlicher Erforschung der Gesetze der Gestaltung und vermöge dieser in seinem Gebrauche der organischen Formen zu einer bis dahin unbekannten Sicherheit der Handhabung, Feinheit der Ausbildung, Tiefe der Bedeutung.

Lionardo erwarb sich unstreitig schon bey seinen Zeitgenossen Verehrung und Ansehn, und gewiß hat man nie aufgehört seine Werke hochzuschätzen. Doch hat man ihm bisher in der neueren Kunstgeschichte die Stelle versagt, welche ihm zukommt; die Stelle nemlich des Begründers eines bestimmteren anatomischen Wissens, eines deutlicheren Bewußtseyns der Gesetze der Rundung und Verschiebung. Vielleicht trägt Vasari die Schuld, dem es nicht klar geworden, wie eben die grübelnde, minder praktische Richtung des Lionardo nothwendig war, um die Nebel, welche die malerische Darstellung noch immer umgaben, durchaus zu zerstreuen. Leider überging dieser Schriftsteller die früheren Leistungen des Lionardo, entweder, weil sie

ihm unbekannt geblieben, oder auch, weil er sie nicht nach Verdienst zu würdigen wußte; gewiß war er nicht vorbereitet, den unumgänglich höchst lehrreichen Entwickelungsgang des Lionardo mit wünschenswerther Umständlichkeit anzugeben.

Allerdings schildert uns Vasari den jugendlichen Lionardo ganz, wie wir ihn voraussetzen müßten, als einen von der Auffassung des Mannichfaltigen, von der Nachbildung des Einzelnen unablässig zum Nachdenken über das Allgemeine und Durchwaltende hinübergezogenen, bald leidenschaftlich hingegebenen, bald tiefsinnig in sich versunkenen Jüngling. Doch wäre es auch wichtig an Beyspielen zu sehen, wie er allgemach in der Darstellung und vielseitigsten Herrschaft über seinen Stoff jene hohe Stufe erreichte, welche er einnahm, als er innerhalb des letzten Jahrzehndes des funfzehnten Jahrhundertes, verschiedene Jahre vor den Jugendversuchen Raphaels und vor den ersten namhaften Werken des Buonaruota, das berühmte Abendmahl im Refectorio des Klosters alle grazie zu Mayland vollbrachte. Möge man immerhin in diesem Werke die Jugendlichkeit vermissen, welche seinem damaligen Lebensalter nicht mehr angemessen war; möge man immerhin in den Stellungen und Bewegungen zu viel Bedächtlichkeit und Wahl, zu wenig Unbefangenheit wahrzunehmen glauben, so bleibt doch so viel gewiß, daß Lionardo, in harmonischer Vertheilung und Anordnung des Einzelnen, in sicherer Angabe der Linien und Formen organischer Körper, in deren Zeichnung und Modellirung, seinen Zeitgenossen weit vorangeeilt war und ihnen zuerst gewiesen hat, bis wohin der Maler in der Herrschaft über die Vermittler seiner Darstellung gelangen könne.

Unter den wenigen Jugendwerken des Lionardo, welche

Vasari berührt, ist der Carton mit den ersten Menschen im Paradiese verschollen; eben so die beiden Medusenhäupter; denn jener, den man in der Gallerie der Uffizj zu Florenz zeigt, ist sicher eine Arbeit der Mitte des sechzehnten Jahrhundertes. Indeß besitzen wir noch das kleine Halbrund im oberen Kreuzgange des Klosters s. Onofrio zu Rom, in welchem die Madonna mit dem Kinde und das Brustbild des damaligen Vorstehers der klösterlichen Gemeinde; eine Arbeit, welche ihrer größeren Sicherheit ungeachtet, noch an die übrigen Florentiner der späteren Decennien des funfzehnten Jahrhundertes und besonders eben an seinen Mitschüler Lorenzo di Credi, erinnert. Und allerdings mußten seine frühere Arbeiten in die Zeit und Schule sehen, von welcher seine Bestrebungen ausgegangen waren; nicht in jene spätere, welche seine unermüdlichen Forschungen in der Folge hervorgerufen. Auch die kleine Madonna im Hause Buonvisi zu Lucca, welche dort, ich glaube mit vollem Grunde, für eine Jugendarbeit des Lionardo gilt, vereinigt den Ausdruck seines eigenthümlichen Strebens mit einigen Förmlichkeiten und Beschränktheiten der florentinischen Maler der Zeit des Domenico Ghirlandajo; und die köstliche, leider verschollene Carità, ehmals die größte Zierde der churfürstlichen Gemäldesammlung zu Cassel, zeugte, bey hoher Ausbildung der Köpfe und fast bildnerischem Style der Anordnung, doch in der Ausführung des Nackten für die Vermuthung: daß Lionardo eine längere Zeit hindurch gemalt habe, bevor er zu jener Gründlichkeit des Wissens, zu jener Sicherheit der Zeichnung gelangte, welche wir ihn um das Jahr 1490. in seinen mayländischen Arbeiten darlegen sehn. Eine Uebergangsepoche möchte die schöne Hl. Katharina der kön. Gallerie zu Copenhagen andeuten, auf dieses Bild wiederum die geist-

reichen Untermalungen folgen, deren eine, die Anbetung der Könige, in der scuola Toscana der Gallerie der Uffizj zu Florenz, eine andere, ein Hl. Hieronymus von untergeordnetem Werthe, gegenwärtig in der Sammlung des Cardinal Fesch aufzusuchen ist. Mehr ins Einzelne werden diese Uebergänge in den zahlreichen Handzeichnungen des Lionardo sich verfolgen lassen *). Indeß sind diese theils sehr verstreut, theils nicht einmal durchhin unter seinem Namen bekannt, da man gewöhnlich eben nur den reifen Lionardo, den mayländischen und französischen, beachtet, und solche Zeichnungen, welche früheren Epochen seines Lebens angehören, irgend einem älteren Florentiner beyzulegen pflegt. Geübte Kenner werden indeß, vornehmlich in Bildnissen und in anderen Studien nach dem Leben, die Hand des Lionardo an einem tieferen Eingehn in die Form, an einer gefühlteren Ausbildung derselben von ähnlichen Studien seiner befangeneren, mehr handwerksmäßigen Zeitgenossen unterscheiden können. Uebrigens wurden die Zeichnungen der älteren Maler, welche man lange Zeit hindurch ungebührlich gehaßt und verachtet hat, großentheils das Opfer der Geschmacklosigkeit und des rohen Uebermuthes der künstlerischen Tendenzen der letztverflossenen Jahrhunderte und sind daher durchhin von großer Seltenheit.

Doch ist es nicht meine Aufgabe die Werke des Lionardo zu verzeichnen, oder gar die vielen ihm untergeschobenen Copien und Nachahmungen anzumerken, welche sich überall verbreitet haben und meist in gutem Ansehn stehn; vielmehr wollte ich nur so viel in Erinnerung bringen, als genügen mag, ins Licht zu setzen, daß eben jener vom Pollajuolo und

---

*) S. Lett. pitt. To. II. Lett. 84.

Verocchio ausgehenden, gemischt bildnerisch=malerischen Richtung es vorbehalten war, der nun schon mehrseitig ausgebildeten Malerey der Florentiner zu verleihen, was selbst jenen Meisterwerken des Ghirlandajo noch fehlte: Gründlichkeit und Feinheit in der Auffassung der Form, Sicherheit und Zartheit in ihrer Anwendung auf malerische Darstellungen.

Dieses, schon an sich selbst unermeßliche Verdienst, um die Vollendung und tiefere Begründung der malerischen Technik, erhöhete Lionardo durch eine reinere, ernstlicher gemeinte Auffassung der obwaltenden kirchlichen Kunstaufgaben, als während der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes bey den florentinischen Malern vorzukommen pflegt. Allerdings erfaßte die Schule des Fra Filippo Aufgaben, welche ihrem Sinne für Bewegung und Handlung entsprachen, im Allgemeinen richtig, nicht selten höchst glücklich; allerdings erfreute die Schule des Cosimo Roselli durch Schärfe und Deutlichkeit der Charakteristik. Doch wenn es den Ausdruck reinen Gemüthes und religiöser Stimmungen galt, verfehlten sie durchhin die innere Bedeutung ihrer Aufgaben. Besonders mißglückte ihnen die Madonna, deren leicht verletzliche Idee von den Giottesken ungleich reiner aufgefaßt worden; obwohl hier Täuschungen möglich sind, da deren allgemeine und leichte Andeutung der Phantasie des Beschauenden einen weiten Spielraum gewährt, während die bestimmtere Darstellung der späteren Florentiner über allen Zweifel erhebt: daß die Madonnen des Fra Filippo meist gemein sind, des Cosimo Roselli abscheulich, des Sandro und Domenico Ghirlandajo ehrliche Bürgerfrauen, des Filippino liebliche Dirnen. Dahingegen gelang es dem Lionardo, schon seinen älteren Madonnen (in s. Onofrio, im Hause Buonvisi) einen geheimen Zauber zu

verleihen, den mittleren aber bey hinreißender Schönheit der Form und Anmuth der Gebehrde, doch eine gewisse Ehrfurcht gebietende Miene und Haltung zu geben.

Wäre es ausgemacht, daß Peter von Perugia, wie Vasari angiebt, beym Andrea del Verocchio gelernt, oder doch, wie es wahrscheinlicher ist, unter dessen Leitung sich vervollkommnet habe: so dürfte es nahe liegen, jene zartere, innigere Auffassung modern christlicher Aufgaben, welche die Gemälde des Lionardo günstig von denen seiner florentinischen Zeitgenossen unterscheidet, aus Anregungen abzuleiten, welche Peter aus der umbrischen, in die Schule des Verocchio verpflanzt haben könnte. Gewiß verlebte Perugino einen Theil seiner frischesten Jahre zu Florenz; gewiß bemühte er sich eben damals die Objectivität der Florentiner mit den entgegengesetzten Eigenthümlichkeiten der umbrischen Malerschulen zu verschmelzen.

Diese letzten hatten seit der Mitte des funfzehnten Jahrhundertes, vielleicht schon ungleich früher, durch Tiefe und Zartheit des Gefühles, durch eine wunderbare Vereinigung halbdeutlicher Reminiscenzen aus den Kunstbestrebungen der ältesten Christen mit den milderen Vorstellungen der neueren, über ihre toscanischen, lombardischen und venezianischen Zeitgenossen, ungeachtet vieler technischen Unvollkommenheiten, einen geheimen Reiz voraus, dem, wie ich wahrzunehmen glaube, jedes Herz sich öffnet; obwohl ihre, an sich selbst schöne und lobenswerthe Stimmung auf die Länge durch Einförmigkeit zu ermüden pflegt. Woher eben diesem engen Bezirke Italiens eine so ganz eigenthümliche Richtung gekommen sey, habe ich oben, dort freylich noch ohne zulängliche Beweise, aus der Einwirkung des Sienesers Taddeo Bartoli auf den Bezirk von

Perugia zu erklären versucht; eines Malers, welcher unter allen Umständen jene Richtung zuerst eingeschlagen hat.

Indeß dürfte hier auch die Lage jener kleinen Ortschaften in Betrachtung kommen, welche den Hügel von Assisi, die geweihete Stätte des Hl. Franz, umkränzen und in so großer Nähe des Mittelpunctes seiner Stiftung bereitwilliger seyn mußten, sich den Ansichten und der Stimmung hinzugeben, welche diesen Orden beherrschen und unläugbar mitgewirkt haben, die neuere Malerey ihrer Höhe entgegenzuführen. Es zeigte sich jene Richtung zunächst, nicht zu Perugia, wo um die Mitte des Jahrhundertes ein äußerst mittelmäßiger Charaktermaler, Benedetto Buonfiglio, im Besitze der Gunst war *), sondern in den kleineren Fuligno, in den Arbeiten des Niccolò Alunno.

Spuren der Einwirkung des Thaddeo di Bartolo auf den Bezirk von Perugia, zeigen sich daselbst in einigen sehr beachtenswerthen Miniaturgemälden einer Handschrift der Dom-

---

*) Sein Hauptwerk, die ehmalige Kappelle des öffentlichen Palastes, jetzt Vorsaal des Delegaten, mit Geschichten der Hll. Ludovicus und Herkulanus, ward ihm 1454. verdungen, worüber Belege, IV. 1. einzusehn, denen ich dort, zur Beleuchtung damaliger Künstlerverhältnisse, den schiedsrichterlichen Spruch des Fra Filippo beyfügen will. — Lanzi findet diese Arbeiten anderen dieser Zeit an Verdienst gleich und Fra Filippo erklärte sie, wohl aus Zunftgeist, für genügend. Mir schienen sie indeß, mit Ausnahme einiger Bildnisse, sehr unbedeutend, und im Ganzen so ungleich, als hätten verschiedene Hände daran gemalt. — In Bezug auf die Verkündigte in der Kirche der Orfanelli, welche Lanzi ebenfalls lobt, will ich, obwohl ich sie noch an der Stelle und jenem anderen Werke ähnlich gefunden, doch nichts entscheiden, weil hier die nöthigen Beweise fehlen.

bibliothek *), welche sichtlich noch in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes beendet sind. Das zweyte Blatt dieses Buches enthält ein jüngstes Gericht von guter und eigenthümlicher Erfindung und feiner, gefühlvoller Beendigung der Köpfe. Die Darstellung des Kindermordes, auf der Rückseite des Blattes 101., ist ebenfalls beachtenswerth; ein einziger Scherge schlachtet die Unschuldigen, welche vor ihm aufgehäuft liegen; Soldaten im Hintergrunde, Weibergruppen zu beiden Seiten. Der Künstler war hier, wie auf der Rückseite des Blattes 123., wo eine sehr einfach geordnete Anbetung der Könige, auf Oekonomie des Raumes angewiesen.

Entschiedener meldet sich der Einfluß jenes ausgezeichneten Sienesers zu Assisi, wo an der äußeren Wand des Hospitales ss. Giacomo ed Antonio Abbate, anders, s. Giovannino di Via superba, ein Madonnenbild, daneben s. Jacob und s. Anton, unterhalb welcher Figuren vier Pilger in kleineren Ausmessungen die Jungfrau knieend verehren. Im Schnitte der Gesichtsformen, im bräunlichen Hauptione und anderen Dingen erinnert dieses Gemälde lebhaft an das Eigenthümliche des Thaddeo di Bartolo. Die verstümmelte Aufschrift am Sockel enthielt noch im Jahre 1819. folgende lesbare Worte:

. . . . opus factum fuit M. CCCC. XXII. tp. . . . . die XXVI. mensis . . . .

Gegenüber und scheinbar von derselben Hand gemalt ein englischer Gruß, der Engel halb weggebrochen; daneben wiederum s. Jacob. Unter diesem zweyten Bilde las ich:

dcs. (dictus) Martinellus M. CCCC. XXII. die XXVI. mensis octubris.

---

*) Bibl. de' Canonici del Duomo di Perugia, No. 43.

Das gleiche Dat, die Aehnlichkeit der Manier, besonders der Ausdruck, dictus, geben zu errathen, daß gegenüber der Name des Künstlers schon ein Mal und ausführlicher angegeben war. Wir haben hier einen sonst unbekannten Maler, welcher unmittelbar nach Thaddeo dessen Richtung verfolgte, dessen Manier ausübte und allem Ansehn nach der Gegend angehörte, in welcher sein Andenken sich zufällig erhalten hat.

Die umbrischen und die sienesische Schule mochten auch in der Folge sich unausgesetzt berührt und vermischt haben. Gewiß stimmen die Arbeiten des Matteo di Gualdo, innerhalb der obenbezeichneten Kirche s. Antonino di Via superba zu den Malereyen des Sano di Pietro, eines der besseren Künstler der eben damals nach dem Ableben der Söhne des Bartolo tief gesunkenen Schule von Siena *). Hingegen ergiebt sich die weitere Fortpflanzung der Anregungen des Thaddeo di Bartolo aus den Werken eines andern Malers dieser Zeit und Gegend, des Pietro Antonio di Fuligno.

Dieser Maler, vielleicht derselbe, welcher auf einem Bilde, dessen Erwähnung bey Lanzi **), Pietro di Mazzaforte heißt,

*) Ich übergehe hier die Sieneser, welche von 1430 — 1500. gemalt haben, theils weil sie durch den Vater Della Valle und, nach diesem, von Lanzi sehr vollständig verzeichnet worden sind, besonders aber weil ich mich an dieser Stelle mit der Entwickelung des künstlerischen Geistes und keinesweges mit dessen Krankheiten beschäftige. Aus demselben Grunde habe ich oben die geistlosen florentinischen Maler des Ablaufes des vierzehnten, des Anbeginns des funfzehnten Jahrhundertes nur im Allgemeinen berührt. Die Sieneser erwachten nicht früher, als um das Jahr 1500 aus ihrem langen Schlummer; auch damals vornehmlich durch Anregungen, welche theils von den umbrischen, theils auch von den florentinischen Schulen ausgegangen sind.

**) S. die nächstfolgende Anm.

zierte in der gedachten Kirche s. Antonino di Via superba drey Lunetten, welche Matteo di Gualdo offen gelassen, durch sehr beachtenswerthe Malereyen. Die Beglaubigung dieses Bildes, die Aufschrift:

PETRVS ANTONIVS
DE FVLGINEO

stehet auf dem Tafelbuche der Lunette zur Rechten. S. Jacob, sagt die Legende, erhielt einen Knaben am Leben, welchen ein gewaltsamer Richter dessen nach Compostella pilgernden Eltern entrissen und aufhängen lassen. Nach ihrer Rückkehr vom Grabe des Apostels begehrten die Eltern und Angehörigen des Knaben dessen Befreyung. Der Richter, welcher, wie es vorauszusetzen war, nicht an Wunder glaubt, spricht darauf: ehe würden meine gebratenen Hühner hier am Tische lebendig. Doch nimmt ihn der Heilige beym Worte, was denn der Sache den Ausschlag giebt. Ein kleiner Page im vorderen Grunde des Gemäldes, hat an dem unerwarteten Aufkrähen der Gebratenen seine kindliche Freude; die Gäste hingegen überläuft sichtbar ein frommes Entsetzen. Das Unmittelbare des Herganges zu versinnlichen, scheint der Richter noch mit den Pilgern zu reden, vielleicht eben jene bedenklichen Worte auszusprechen und das geschehende Wunder nicht unmittelbar wahrzunehmen. In der zweyten Abtheilung derselben Wand sieht man den aufgehängten Jüngling, welchen s. Jacob unterstützt, und seine Freunde, unter denen ein abgehender, geharnischter Mann, vielleicht der Vater, mit dem Ausdrucke tiefer Betrübniß auf den Hingerichteten zurückblickt. In der Lunette zur Rechten seegnet s. Anton Kameele und vertheilt in der zweyten Abtheilung Almosen unter Bedürftige, deren Gier sehr lebhaft ausgedrückt ist. Ueber der Thüre ein

Salvator, welchen der Künstler hier nach den ältesten Beyspielen in unbärtiger Jugend dargestellt und mit Engeln umgeben hat; dieses Bild ist unstreitig das schwächste der ganzen Folge. Uebrigens darf ich nicht verhehlen, daß in den genannten Bildern, besonders in den Kirchenvätern der vier Abtheilungen des Kreuzgewölbes, überall neben jenen älteren Anregungen auch Eindrücke aus den Werken des Benozzo Gozzoli wahrzunehmen sind, welcher eben damals schon in dem nahen Montefalco malen und durch den Umfang seines Talentes, die Neuheit seiner Leistungen auf die jüngeren Maler jenes Bezirkes einwirken mochte.

Da bis dahin die älteren Malerschulen des Bezirkes von Assisi und Perugia nur höchst nothdürftig bekannt sind, so dürfen wir hoffen, die Ableitung ihrer Richtung, welche ich versucht habe, in der Folge umständlicher begründet zu sehn. Indeß werden die angezogenen Beyspiele die Wahrscheinlichkeit meiner Ableitung über alle Einreden erheben und vor der Hand genügen, die auffallende Uebereinstimmung der Bestrebungen des Niccolò von Fuligno mit jenen des Thaddeo di Bartolo bequem und faßlich zu erklären.

In einer urkundlichen Nachricht, welche ein Localscribent hervorgezogen *), werden: Pietro di Mazzaforte und Niccolò Deliberatore Folignate im Jahre 1461. gemeinschaftlich für eine schöne Altartafel der Franciscanerkirche zu Cagli bezahlt. Lanzi glaubte hinsichtlich dieser Urkunde annehmen zu müssen, daß eben damals zu Fuligno zwey verschiedene Maler

*) S. Lanzi sto. pitt. scuola Romana, Ep. I. — Bemerke, daß er nicht die Worte der Urkunde anführt, welche man selbst einsehn müßte.

desselben Namens geblüht haben: Niccolò Deliberatore, und Niccolò Alunno. Wie immer dieser Zweifel sich auflösen möge, so sind doch alle mir mit der Aufschrift: Nicolai Fulginatis opus, vorgekommene Tafeln sämmtlich auffallend von derselben Hand gemalt; und da Mariotti an einer dieser Tafeln, deren Aufschrift nicht mehr vorhanden ist: Nicolaus Alumnus gelesen *), so werde ich berechtigt seyn, im Verlaufe nachstehender Nachrichten den, seit Vasari, bekannten und üblichen Zunamen beyzubehalten.

Vasari erwähnt einer Brüderschaftsfahne **), welche

*) Lettere Perugine, Lett. V. p. 130. s. Anm. 5.

**) Es sey mir vergönnt, eine Erinnerung einzuschalten, welche, zwar nicht der Zeit, doch gewiß der Beziehung nach hieher gehört.

Seit sehr alter Zeit malte man Brüderschaftsfahnen und Baldachine für den Umzug des Hochwürdigen auf Linnen oder baumwollene Zeuge. Von diesem Stoffe erhielten die kirchlichen, gleich den militärischen Fahnen, in den romanischen Sprachen die Namen, drappelloni, drappelli, drapeaux etc. Im Domarchiv zu Siena, libro E. 9. Deliberazioni, p. 8. die XXIV. Sebtembris M. D. VI. Audito Jacobo bartolomei chiamato pacchiarotto pictore — exponente, qualiter ipse pinsit XXVIII. drappellones pro baldachino corporis XPI. ecclesie cathedralis, unum alium drappellonem aliarum figurarum ad unam Trabaccham dicti baldachini etc. In der Folge malte Pacchiarotto in der Abtey unweit des mehrgedachten Städtchens s. Gimignano verschiedene Bilder a tempera auf Leinwand, welche Altargemälde und keinesweges Brüderschaftsfahnen zu seyn scheinen.

Hingegen dürfte die berühmte Madonna di S. Sisto in der Kön. Sächsischen Gallerie zu Dresden, welche zur Verwunderung vieler Kunstfreunde auf Leinwand gemalt ist, ursprünglich als Kirchenfahne gedient haben. Allerdings versichert uns Vasari, dieses Bild sey für den Hauptaltar in s. Sisto zu Piacenza gemalt worden; indeß stehet der Hauptaltar dort frey in der Mitte der Kirche, ist von einem unumgänglich erforderlichen architectonischen Gerüste

Alunno zu Assisi gemalt habe; vielleicht meinte er die gegenwärtig übermalte und verdorbene Mater Misericordiae der Compagnia di S. Crispino. Eine andere Brüderschaftsfahne, welche auf feiner Leinwand sehr wohl a tempera gemalt ist, befindet sich zu Perugia in der Kirche sta Maria nuova und trägt die Aufschrift: societas annuntiate fecit fieri hoc opus. M. CCCC. LXVI. In der Höhe sieht man Gott den Vater in einer Glorie und unten, in kleineren Dimensionen die Brüderschaft von zween Heiligen der Madonna vor-

---

keine Spur vorhanden, hängt die Copie gegenwärtig im Grunde des Chores an der Wand, wie früher vielleicht auch das Original.

Diese allgemeinen Zweifel wären nun allerdings noch zu beseitigen. Erwägen wir aber das ungewöhnliche Verhältniß der Höhe zur Breite, die Handlung der beiden Nebenheiligen (welche nach Art der Brüderschaftsfahnen der eine die Gemeine der Madonna, die andere dem Volke die Andacht zur Madonna empfiehlt); erwägen wir ferner, daß die Vorstellung hier, wie in jener anderen Brüderschaftsfahne, dem Guido der Münchner Gallerie, in einer bloßen Lufterscheinung besteht, welcher, gegen den Gebrauch und die Schicklichkeit in den Altargemälden, aller Boden fehlt: so wird sich ergeben, daß Raphael die Leinwand hier nicht so ganz zufällig und gleichsam des Versuches willen gewählt hatte. Aus dieser Bestimmung erklärt sich denn auch die geistig flüchtige Behandlung, welche Einigen Gelegenheit gegeben, an der Aechtheit des Bildes zu zweifeln. Die Gründe dieser Kritiker sind mir nicht umständlich bekannt; doch werden sie unhaltbar seyn, da sicher unter den spätesten historischen Gemälden Raphaels Keines mehr und häufiger von seinen eigenen Händen berührt worden ist, als eben dieses. Die Hand der Gesellen und Schüler ist nothwendig ängstlicher und abhängiger, als jene des Meisters; daher würde sie sich auch hier durch eine minder verstandvolle Emsigkeit verrathen, sicher nicht durch geistreiche Flüchtigkeit, begeisterte Raschheit. Offenbar ist das Dresdener Bild nicht umständlich vorbereitet worden, sondern aus einem Guße entstanden, was nur dem Meister gelingen konnte.

gestellt. In den architectonischen Beywerken ein gemischter, gothisch-brunelleschischer Geschmack. In dem Kopfe der Jungfrau eine ganz ungemeine Schönheit und Reinheit des Charakters. Nach wiederholter Vergleichung halte ich diese Malerey mit großer Zuversicht für eine Jugendarbeit des Alunno. Nach einer Inschrift, welche Mariotti *) noch gesehn, malte er schon seit 1458.

In der Pfarrkirche des Fleckens La Bastia, am Wege von Assisi nach Perugia, sah ich eine Tafel, deren gothische Abtheilungen ebenfalls durch brunelleschische Verzierungen verbunden sind, was an die Beywerke jener Fahne erinnert. Am Fuße dieser Tafel las ich: Hopus Nicolai Fulginatis. 1499. Im Hauptfelde, die Madonna zwischen Engeln unter einem gothischen Giebel und auf goldnem Grunde; in den Abtheilungen zur Seite, der Hl. Sebastian und Michael der Erzengel. Innerhalb der gothischen Giebel verschiedene Halbfiguren, darunter Gott Vater. Auf der Staffel ein todter Christus, den Kopf im Schooße der Mutter, von weinenden Engeln umgeben, welche von denen, die Vasari im Dom zu Assisi gesehn und für unübertrefflich erklärte, eine günstige Vorstellung erwecken. Dieses wie alle übrigen mir bekannten Fragmente und Bilder des Niccolò unterscheiden sich durch einen dunkeln und kräftigen Hauptton von den hellen und farbigen Malereyen des Benozzo und seiner Nachahmer.

Zu Assisi, im Dome, fand ich noch Ueberreste der Tafel, in welcher Vasari jene weinenden Engel bewunderte; sie sind

*) S. Lettere Perugine, Lett. V. p. 128. Tavola con molte figure nella chiesa de' padri conv di Deruta — apiè della quale si legge: Nicolaus de Fulgineo pinx. MCCCC. LVIII. die...

gegenwärtig hie und da in ein neueres Altargerüste eingelassen, doch unter dem Werthe der übrigen Arbeiten unseres Malers, der schon erwähnten, wie besonders der Tafel des Seitenaltares der Augustinerkirche s. Niccolò zu Fuligno, welche von Antwerpen, wohin die Franzosen sie versetzt hatten, unter dem vorigen Pabste in ihre Heimath zurückgelangt ist. Indeß haben die Franzosen den Gradino und das Feld, auf dem die Aufschrift stehet *), dieses wahrscheinlich zu besserer Beglaubigung ihres Antheils, zurückbehalten. In dem hier vorhandenen ist die Farbe tief, das Gefühl energisch.

Der Heilige Nicolas blickt aus seinem, nach der Weise dieses Malers, eigenen Gehäuse mit dem lebhaftesten Gefallen auf das Christuskind herab, auf welches s. Joseph ihn aufmerksam zu machen scheint. Dieser Zug erinnert lebhaft an die Sieneser Duccio und Thaddeo, wie immer die Ausbildung der Charaktere, die Rundung der einzelnen Figuren und Anderes über diese Künstler hinausgehn möge.

Lanzi behauptet, daß die Gemälde des Alunno bis über das Jahr 1500 hinausreichen. Vielleicht gehört die schöne Tafel in der Seiten-Kappelle zur Rechten des Chores derselben Kirche zu diesen spätesten Werken seiner Hand; gewiß ist darin jene alterthümliche Eintheilung in viele Felder schon aufgegeben und überhaupt das Bestreben sichtbar, den technischen Fortschritten der Zeitgenossen sich anzupassen, so weit es seine Kräfte gestatteten. In einer Glorie wird die Madonna gekrönt; s. Anton Abbas legt im Heraufblicken die Hand vor die Augen, als wenn ihn der himmlische Glanz verblende. Im Gradino drey Runde, darin das Ecce homo, die Madonna und Johannes.

*) Mariotti, l. c. giebt die Aufschrift mit dem Jahre 1492.

Niccolò di Fuligno war demnach den berühmteren Malern der umbrischen Schule eben in jenem nur ihnen eigenthümlichen Ausdrucke fleckenloser Seelenreinheit, zum Höchsten aufsteigender Sehnsucht und gänzlicher Hingebung in süß schmerzliche und schwärmerisch zärtliche Gefühle um Jahrzehende vorangegangen, hatte bey einer langen Lebensdauer unstreitig durch Beyspiel und Lehre auf einen großen Theil jener Maler einwirken können, welche man meist, obwohl nicht immer mit ausreichenden Gründen, der Schule des Peter von Perugio unterordnet. Hingegen hatte der kühlere Fiorenzo di Lorenzo, welcher in Ansehung seiner hellen Färbung, seiner feinausgeschärften Mundwinkel und anderer Eigenthümlichkeiten bey Benozzo gelernt haben möchte, von diesem letzten die schärfere Bezeichnung des Einzelnen, und manche Vortheile der malerischen Anordnung angenommen, welche dem Niccolò fremd geblieben sind. Aus einer gewissen Verschmelzung der Anregungen und Lehren, welche von diesen Künstlern ausgehen mußten, werden nebst anderen Zeitgenossen, sowohl Peter von Castello della Pieve, als Bernardino Pinturicchio sich hervorgebildet haben; obwohl diese weitgereiseten und lange unstät umherschweifenden Meister, in der Folge mit vielen anderen Schulen in Berührung gekommen sind, und sich bemüht haben mögen, was ihnen jedesmal vortrefflich schien, nach Kräften sich anzueignen.

Es ist mir nicht gelungen, die Wirksamkeit des Fiorenzo weiter rückwärts zu verfolgen, als Mariotti, welcher ihn bereits im Jahre 1472. den höchsten Magistrat seiner Stadt bekleiden sieht *). Nehmen wir an, daß Fiorenzo schon im Jahre

*) Mariotti bezieht sich offenbar auf die Worte (Archiv. pubbl. di Perugia Annali Xvirali 1472. p. 156.): Florentius Rentii Cecchi

Jahre 1472. Decemvir (Mitglied der höchsten Staatsbehörde) gewesen, so war er damals gewiß schon zu reifen Jahren gelangt, was allerdings mit dem alterthümlichen Ansehn seiner Tafeln übereinstimmt und durch einen Contract bey Mariotti, den ich nicht selbst gesehn, doch nach der Umständlichkeit der Angaben für ächt halten muß, über allen Zweifel erhoben wird. In diesem verpflichtet sich Fiorenzo di Lorenzo, in demselben Jahre 1472., gegen den Unterprior des Klosters sta Maria nuova, der Kirche desselben ein Altarblatt mit der Himmelfarth der Jungfrau und vielen Heiligen zu malen, welches schon zu Mariotti's Zeit nicht mehr vorhanden, doch, als Crispolti schrieb, wahrscheinlich noch an seiner Stelle war *). Also mußte Fiorenzo bereits innerhalb des vorangehenden Jahrzehendes sich ausgebildet haben, wenn es nicht schon damals geschehen ist, als Benozzo, von welchem er so Vieles angenommen hat, zu Montefalco malte. Nach späteren Angaben des Mariotti **), welche ich nicht habe vergleichen

---

pro arte sce Suxanne. — Indeß wird dieser, Fiorenzo, nicht näher charakterisirt, und es kommt hier darauf an, ob der großväterliche oder Geschlechtsname, Cecchi, in Urkunden vorkomme, welche sich gewiß auf unseren Maler beziehn.

*) Mariotti op. c. p. 81. Anm. 1. — Fiorenzo di Lorenzo di Porta sca Susanna cittadino e pittor Perugino — verpflichtet sich in diesem Contracte — rogato da Francesco di Ser Giacomo Notario Perugino — ne' suoi Protocolli sotto il detto anno 1472. a carta 331. — für 225 Ducati (?) auf dieser Tafel bestimmte von Mar. angeführte Heilige zu malen.

**) Ib. Lett. VIII. p. 210. Wo Anm. 2. ein Gutachten, in welchem ein Florentius Laurentii de Perusio, P. S. P. (porta S. Petri) mit dem Tiberio d'Asisi Maj 5. 1521. die Malerey eines Dritten abschätzt. — Wäre dieser unser Fiorenzo, dessen malerische Wirk-

können, soll Fiorenzo noch im Jahre 1521. gelebt haben. Wenn Mariotti hier richtig gelesen hätte, wenn es ausgemacht wäre, daß in dieser Urkunde wirklich von unserem Fiorenzo die Rede sey, so müßte er ein sehr hohes Alter erreicht und seine Künstlerlaufbahn lange vor seinem Ableben beschlossen haben.

Das meist beglaubigte Bild des Fiorenzo befindet sich gegenwärtig in der Sacristey der Kirche s. Francesco zu Perugia. Dieses schöne Gemälde ist wahrscheinlich aus der Kirche dahin versetzt, und auf diese Veranlassung zertrennt und umgeordnet worden. In dem Halbrunde des Gipfels bildete der Künstler in halben Figuren die Madonna mit dem Kinde in einer Glorie von Cherubköpfen und von zween anbetenden Engeln umgeben. In der Nähe betrachtet, erinnert in diesem Bilde die Modellirung der Cherubköpfe entfernt an Domenico Ghirlandajo; Anderes, die Lage der Finger, vornehmlich das Antlitz der Madonna, an die Jugendwerke des Perugino. Im Gradino, in drey kleinen Rundungen, vier artige Halbfigürchen, unter denen die Köpfe, besonders jene der beiden Bischöfe sehr anziehend und liebenswerth sind. Ich wage nicht über den Ursprung der Thüren abzusprechen, auf welchen Engel mit den Leidenswerkzeugen, wie mir scheint, von anderer Hand gemalt sind. Hingegen befinden sich in derselben Sacristey zwey frey hängende Bilder, welche, wie ihre Größe und Manier schließen läßt, ursprünglich unter jene Madonna gehörten, auf deren einem, nemlich auf dem Gewande des Hl. Petrus, FLORENTIVS LAVRENT —

---

samkeit ungleich früher geendet zu haben scheint, so müßte er damals in den achtzigen gewesen seyn. —

auf dem andern am Saume des Mantels des Hl. Paulus, — II + P + PINSIT. M. CCCC. LXXXVII.

Die Malereyen unseres Meisters, von welchem Vasari keine Kunde erlangt zu haben scheint, gehören zu den größten kunstgeschichtlichen Seltenheiten. Auch zu Perugia, wo er gelebt, findet sich von seiner Hand kein zweytes bezeichnetes Bild; obwohl ich ein Thürstück im öffentlichen Palaste (über dem Eingang in das catasto nuovo), worin die Madonna mit seegnendem Kinde, Cherubköpfe und schöne Engel umher, in Ansehung seiner vielseitigsten Uebereinstimmung mit dem oben beschriebenen Bilde ebenfalls für seine Arbeit halte, worin mir einige damals zu Perugia anwesende Künstler, welche ich vor Jahren zur Vergleichung aufforderte, einstimmig beyfielen. Ob ein Gradino der öffentlichen Gallerie dieser Stadt, ob ferner die Malerey auf dem Altare der Sacristey der Brüderschaftskirche s. Bernardino von seiner Hand sey, wage ich nicht mit Zuversicht auszusprechen.

Indeß genügt es vor der Hand, in jenen beiden Madonnen gewisse Eigenthümlichkeiten der Lage und Wendung der Gestalt, gewisse Feinheiten in der Auffassung der Formen entdeckt zu haben, welche in den früheren Arbeiten des Perugino wiederkehren, daher die Vermuthung anregen, es möge dieser Künstler dem Fiorenzo einen Theil seiner Kunstbildung zu verdanken haben. Daß er nach Florenz gekommen sey, nicht um die Kunst von Grund aus zu erlernen, sondern um sich in diesem Mittelpuncte damaliger Kunstbestrebungen zu vervollkommnen, räumet selbst Vasari ein, welcher den Pietro die Anfangsgründe seiner Kunst von einem geringfügigen Meister erlernen läßt, dessen Namen er verschweigt, wie seine Unkunde in Dingen dieser Gegend erwarten ließ. Wenn indeß

Neuere *) die Lücke durch den Benedetto Buonfiglio haben ausfüllen wollen, so entgegne ich, daß Fiorenzo ebenfalls zur Hand ist und, bey gänzlicher Abwesenheit urkundlicher Gründe, die Analogie für sich hat. Vom Benedetto hat Pietro sicher, weder in der allgemeineren Richtung seines Sinnes, noch in der Handhabung der Form und Farbe, wenn auch nur das Geringste angenommen. Hingegen folgte er dem Fiorenzo in Vielem, in Anderem dem Niccolò di Fuligno, den Mariotti **), nachdem er eine Weile von einer Meinung zur anderen hinübergeschwankt, am Ende doch geneigt ist, in Ansehung einer zu Fuligno festgehaltenen Ueberlieferung, für den eigentlichen Lehrer des Pietro Perugino zu halten.

Auch unter den Malern, welche Vasari aus der Schule des Perugino ableitet, dürften einige vielmehr der Schule des Niccolò Alunno angehören, namentlich Andrea di Luigi detto l'Ingegno und Bernardino Pinturicchio.

Vasari erzählt: daß Ingegno bey Pietro Perugino seine Kunst erlernt, in dessen Schule mit Raphael gewetteifert, seinem angeblichen Meister im Sitzungssaale des Wechselgerichtes zu Perugia geholfen und darin einige schöne Gestalten gemalt habe, welche er übrigens nicht umständlich bezeichnet. Obgleich es nun schwer seyn möchte, diese Figuren wieder

*) Mariotti; s. Lanzi, l. c. scuola Ro. Pietro Per., wo, zu Anfang, die verschiedenen, gleich luftigen Vermuthungen der Neueren zusammengestellt sind.

**) Lettere Perug. Lett. V. p. 128 — non é niente improbabile, che il nostro pittore prendesse qualche lume dal pittor Fulignate — badando altresì allo stile delle sue pitture, quale rassomiglia assai al primo stile di Pietro. — Vgl., Orsini, Lett. X. p. 107.

aufzufinden, über welche vielleicht nicht einmal Vasari selbst genau berichtet war, so haben doch moderne Kenner für die Sibyllen und Propheten entschieden, weil sie die schönsten Gestalten des ganzen Werkes sind. Vasari behauptet ferner, daß Ingegno dem Perugino auch in dessen Arbeiten zu Assisi beygestanden sey; vielleicht bezeichnet er hier die Malereyen an der Außenseite der Kappelle des Hl. Franz, mitten in der Kirche sta Maria degli Angeli. Dann kommt er endlich auf die sixtinische Kappelle, wo er unseren Künstler ebenfalls helfen läßt, und sagt bald darauf: „die großen Hoffnungen, welche Ingegno erweckt habe, seyen durch sein plötzliches Erblinden vereitelt worden. Papst Sixtus — es kann hier nur von Sixtus IV. die Rede seyn — habe ihm darauf zu Assisi ein Jahrgehalt angewiesen, welches er bis in sein sechs und achtzigstes Jahr genossen."

Sixtus IV. starb im Jahre 1484. Raphael kam erst gegen 1500 in die Schule des Perugino, und das Wechselgericht zu Perugia wurde im Jahre 1500 zu malen begonnen. Demnach beging Vasari einen groben Verstoß gegen die Zeitrechnung, da Ingegno unmöglich zwanzig Jahre früher erblinden konnte, als er gemalt und mit Raphael gewetteifert haben soll. Mariotti — lettere Perugine p. 161. f. — und Orsini — guida di Perugia — halten daher für unmöglich, daß Ingegno an den Malereyen im Cambio geholfen habe, eben weil sie in Beziehung auf sein früheres Erblinden dem Vasari glauben wollen. Allein sie hätten viel eher auf die Vermuthung gerathen können, daß Vasari von jenem Vorfalle überhaupt nicht genau unterrichtet gewesen sey. In der ersten Ausgabe des Vasari — 1550. 8. — kommt noch kein Wort vom Ingegno vor; er wird erst in der zweyten vermehrten —

Florenz. Giunti. 1568. 4. — erwähnt, und es wäre daher nicht ganz unmöglich, daß in dieser letztern: papa Sisto, ein Schreib- oder Druckfehler wäre für: Papa Giulio II.; denn unter diesem letzten hat Ingegno, wie wir sehen werden, allerdings ein päpstliches Amt erhalten. Doch mag Vasari an dieser Stelle nach seiner gewöhnlichen Art durch bloße Anreihung von Erinnerungen auf den Namen Sixtus verfallen seyn, den ihm die voranerwähnte, gegen die Ordnung der Zeit später als das Cambio zu Perugia angeführte sixtinische Kappelle gerade ins Gedächtniß rufen mußte.

Von dieser Frage abgesehn, ist es an sich selbst völlig erweislich, daß Andreas, wenn überhaupt, wenigstens doch nicht so frühe erblindet war. Denn der Ritter Frondini zu Assisi, ein fleißiger und redlicher Sammler vaterländischer Alterthümer, bewahrt ein Buch, welches ich selbst eingesehn habe, worin Andreas für seinen Bruder, welcher Canonicus des Domes von Assisi gewesen, in verschiedenen Jahren gewisse Hebungen quittiret. Er schreibt sich dort: Ingegnio di Maestro Alivisse, auch: Allovisii, Allevisi, und Aloisi. Die letzte Quittung lautet: Ingegno di maestro Allovisi, die mercurii, quinta decembris 1509. Wenn er diese ganz fest und von derselben Hand geschriebenen Quittungen durch Andere hätte schreiben lassen, so würde Solches nach dem Rechtsgebrauche aller Zeiten doch ausdrücklich bemerkt und bezeugt worden seyn.

Aber es scheint auch, daß der Beyname: Ingegno, wenn er überhaupt, was in Italien nicht immer der Fall ist, eine äußere Veranlassung hatte, nicht bloß von seinem Talente für die Malerey, vielmehr von einer vielseitigen Fähigkeit des Geistes abzuleiten wäre, die Andreas späterhin auch in der

Behandlung bürgerlicher Geschäfte darlegte. Frondini theilte mir mehrere urkundliche Nachrichten mit, in denen unser Ingegno als Procurator *), Schiedsrichter **), Gehülfe der Obrigkeit ***), und endlich gar als päpstlicher Cassierer †) erscheint; Geschäfte, die, nächst dem Gebrauche des Gesichtes, auch praktischen Verstand erfordern. Die gedachte Ernennung zum Einnehmer der allgemeinen Landesregierung möchte obiger, den Umständen nach irrigen Angabe des Vasari zum Grunde liegen. Andreas scheint diese Staatsbedienung nicht vor dem Jahre 1511 angetreten zu haben, weil er im vorangehenden Jahre ein anderes städtisches Amt bekleidet hatte. Auf jeden Fall verwechselt Vasari hier ein Amt mit einem Ruhegehalte, und wie schon oben bemerkt worden, Julius II. mit Sixtus IV. Nun hätte Ingegno auch wegen bloßer Schwachsichtigkeit die Malerey vernachlässigt haben können, was doch wohl geschehen seyn mag, weil wir sonst von seiner künstlerischen Wirksamkeit eine bestimmtere Kenntniß haben würden. Allein es liegt wohl eben so nahe, anzunehmen, daß sein Geschäftsgeist, von dem wir sichere Nachrichten besitzen, ihn von der Kunst abgezogen habe, als seine Blindheit oder Blödsichtigkeit,

---

*) Archiv. delle riformag. d'Asisi. ao. 1505. 7. Febr. a. c. 48.

**) Gutachten, rogato da Ser Giampietro Benzi, not. pub. dd. 6. Sept. 1507.

***) Riform., ultimo Aprilis 1510. „Magister Andreas, magistri Aloysii, sindicator Potestatis."

†) Archiv. della Segreteria d'Asisi. Ein Brief vom 7. April 1511. mit der Aufschrift: „Alphanus de Alphanis, Perusii vicethesaurarius, spectabili viro, magistro Andrea, dicto Ingegno, camerario Apostolico in civitate Assisii.

über welche Vasari selbst offenbar keine umständliche Gewißheit erlangt hatte.

Ich habe mich nie lange genug in dem merkwürdigen Assisi aufgehalten, um die dortigen Archive in Beziehung auf die Malereyen des Ingegno aufmerksam durchgehen zu können. Frondini konnte mir nur von einer einzigen unbedeutenden Arbeit des Ingegno Nachricht ertheilen, von einigen am Rathhause im Jahr 1484 gemalten *) Wappen. Es geht jedoch aus dieser Nachricht hervor, daß Ingegno im Jahr 1484 schon Maler und Meister war, und hieraus wird wiederum wahrscheinlich, daß er nicht, wie Vasari will, des Perugino, sondern viel eher des Niccolò Alunno Schüler gewesen sey. Dieser hatte schon um 1460 in dem benachbarten Fuligno eine feste Werkstätte angelegt, während Peter bis nach 1490, bald in Florenz, bald in Rom Beschäftigung fand, und erst gegen Ende des Jahrhunderts zu Perugia seine Schule gründete. Demungeachtet konnte Meister Andreas, wie damals geschah, dem Perugino in verdungenen Arbeiten geholfen und bey gemeinschaftlichem Wirken Manches von dessen Art sich angeeignet haben.

Indeß fehlt es durchaus an hinreichend beglaubigten Proben seines Talentes; ein einziges früher, im Kunstblatte 1821. N. 73., von mir angezeigtes Gemälde, damals im Besitze des Kupferstechers und Kunsthändlers Johann Metzger zu Florenz, trug die Anfangsbuchstaben A. A. P., welche ich gedeutet: Andreas Aloysii pinxit, indem ich zugleich auf die

*) Bollettario, in segreteria del publico. „ao. 1484. 29. Octobris. Magister Andreas Aloysii habuit bullectam (die Anweisung) pro armis pictis in platea et ad portas civitatis . . . flor. 5. solid. 26.

Abweichungen hingewiesen, welche diesen Maler vom Perugino unterscheiden werden. Diese (kräftige Schatten, bräunlicher Hauptton, größere Fülle und Derbheit der Form, als bey den umbrischen Malern gewöhnlich ist) glaubte ich in der Madonna unter dem Bogen eines Seitenthores zu Assisi oberhalb s. Franz (porta S. Giacomo) wieder aufzufinden, wie selbst an zween anderen, das eine in via superba unweit s. Franz, an einem Privathause; das andere in einer engen Gasse der oberen Stadt. Indeß ist es bedenklich, hierin möglichen späteren Entdeckungen vorzugreifen, weßhalb ich jene Vermuthungen jederzeit nur mit Zurückhaltung ausgesprochen habe.

Andere Schriftsteller haben mit jener unbegreiflichen Keckheit, welche den Bearbeitungen neuerer Kunstgeschichten anzuhängen pflegt, von diesem bis jetzt unbekannten, vielleicht selbst unbedeutenden Meister, gleich wie von einem alten Bekannten geredet, und Werke ohne alle urkundliche Gründe als die seinigen bezeichnet, welche nach ihrem Zeitcharakter weder dem Andrea, noch überhaupt einem Maler angehören können, welcher schon 1484. ein ansässiger Meister war.

Wenn es dem Vasari zu verzeihen ist, daß er mit jener ihm eigenthümlichen Nichtbeachtung der Zeitfolge erzählt: daß Andrea Luigi von Assisi der beste Schüler des Perugino gewesen, welcher in seiner ersten Jugend mit Raphael gewetteifert und seinem Meister (etwa fünfundzwanzig Jahre früher) bey dessen Arbeiten in der sixtinischen Kappelle geholfen habe, und (wiederum 25. Jahr später) bey denen im Cambio zu Perugia, und doch wiederum so viel früher erblindet sey; so hätten doch so grobe Unvereinbarkeiten späteren Forschern die Augen öffnen und ihnen zeigen sollen,

daß jene, dem Vasari erst spät, nach seiner ersten Ausgabe, zugeflossene Kunde nur höchst unbestimmt und verworren war. Vornehmlich hätten sie davon abstehn müssen, diesem Maler, dessen Werke selbst der bereitwillige Vasari mit Stillschweigen übergeht, willkührlich Arbeiten unterzuschieben, welche er sicher nie berührt hat. Es mag eine Schwäche seyn, doch kann ich nie ohne inneren Verdruß die Stelle ansehn, wo Lanzi, dem kein einziges sicheres Werk des Ingegno bekannt war, in seiner bequemen Manier erzählt: „man darf ihn als den ersten bezeichnen, welcher in jener Schule die Manier vergrößert und das Colorit verlieblicht hat, wie einige (?) seiner Werke darlegen, besonders die Sibyllen und Propheten, welche er zu Assisi a fresco gemalt; wenn sie (setzt er hinzu) von seiner Hand sind, wie man glaubt." Diese Sibyllen sind mit der übrigen Kappelle von einem Zeitgenossen des Vasari, dem Adone Doni gemalt, welcher noch um 1580. im Geschmacke der späteren Nachfolger des Buonaruota arbeitete. Contract und Zahlungen sind noch vorhanden; so daß ich nicht begreife, wie man selbst in Assisi noch immer an jener unbegründeten und widerstrebenden Meinung haften könne. — Fiorillo endlich hat, die Verwirrung zu vollenden, diese Sibyllen mit jenen älteren im Cambio zu Perugia verwechselt und dieses letzte nach Assisi verlegt, wo keine solche Anstalt vorhanden ist.

Nach dieser unverhältnißmäßig langen, doch unumgänglichen Abschweifung, wenden wir uns zum Pinturicchio zurück, welcher, eben weil sein Leben, seine Wirksamkeit, wie deren Richtung umständlich bekannt sind, uns weniger aufhalten wird.

Dieser Künstler ist seit Vasari nicht selten mit Ungerechtigkeit behandelt worden, was darin seinen Grund zu haben

scheint, daß man die Leistungen seines früheren und frischeren Lebens nicht genug von den späteren unterschieden hat, in denen leere Fertigkeit und einseitiges Absehn auf Gewinn vorwaltet; in welchen vielleicht eben das Schlechtere von handwerksmäßigen Gehülfen beschafft seyn mag. Seine frühesten Arbeiten sind mir unbekannt; hingegen sah ich ein Werk seiner mittleren Jahre, das Gemälde, welches zu Perugia im Jahre 1819. noch den Hauptaltar der Kirche s. Anna schmückte, seitdem aber in die Sammlung der Akademie gelangt ist. Diese Tafel enthält nach Art des Niccolò di Fuligno, nächst dem Hauptbilde, der Madonna auf dem Throne, zu den Seiten s. Augustin und Hieronymus, eine in zwey Bilder vertheilte Verkündigung, in dem Giebel ein Ecce homo, in den Postamenten der abtheilenden Pilaster vier kleine köstliche Halbfiguren, und ward dem Pinturicchio im Jahre 1495. den 14. Februar mit umständlicher Angabe der oben verzeichneten Theile verdungen. Bis auf die Altarstaffel, deren Heilige ebenfalls aufgegeben worden, enthielt das Bild, als ich dasselbe untersuchte, alle in jener Verstiftungsurkunde vorausbestimmte Abtheilungen.

In keinem Bilde der umbrischen Schulen, nicht einmal in den besten und frischesten Arbeiten des Pietro, fand ich das eigenthümlich tiefe und reine Gefühl des Niccolò so glücklich mit besserer Formenkenntniß und schönerer Manier verschmolzen, als in den einzelnen Stücken dieser mehrfältig zusammengesetzten Tafel. Der Kopf der Madonna ist ungeachtet der Aufmalung einer späteren Hand noch immer schön, das Christuskind lieblich; die Hll. zu den Seiten lobenswerth, die Landschaft im Hintergrunde trefflich. In der Verkündigung übertrifft die Madonna sowohl den Engel, als ihr

Ebenbild im Mittelstücke; der Künstler läßt sie von einem geheimen Schauer überraschen, welcher meisterlich ausgedrückt ist. Die Engel in der Pietà des Gipfels sind so ausdrucksvoll, daß sie unwillkührlich an jene gegenwärtig verlorenen des Niccolò erinnern, deren schmerzlichen Ausdruck Vasari für unübertrefflich hielt. Die Ausführung ist beendigt, doch ohne Härte und Trockenheit; der Hauptton, dem die Zeit möchte nachgeholfen haben, fällt in das Bräunliche *).

Um so weit zu kommen, mußte Bernardino schon eine längere Zeit gearbeitet haben, ob in Gesellschaft des Perugino, oder für eigene Rechnung, ist nicht wohl zu entscheiden, so lange das erste bloß auf einer Angabe des Vasari beruhet, für das andere aber keine Beyspiele bekannt sind. Vielleicht arbeitete er in seiner Jugend für die kleineren Ortschaften des Landes, wo noch so Vieles zu entdecken ist; vielleicht traf seine früheren Arbeiten eben jenes Mißgeschick, welches die Leistungen des Fiorenzo bis auf wenige Proben seines Talentes vernichtet hat. Gewiß kenne ich unter den zahlreichen Werken des Pinturicchio nur ein Einziges, seiner äußeren Verschiedenheit ungeachtet, dem Werthe jenes Bildes der Akademie zu Perugia sich annäherndes: die Mauergemälde der Kappelle des Hl. Bernhardin in der Kirche ara coeli zu Rom, am kapitolinischen Hügel. Vielleicht trifft diese Arbeit der Vorwurf einer ungleichen, bald überfüllten, bald zu luftigen Austheilung des Raumes. Die Charakterköpfe sind in-

*) Die Urkunde der Bestellung dieses Bildes findet sich bey Mariotti, Lettere Perug. Lett. IX. p. 220. f. Anm. 1. — Dieser redliche Forscher, vereinigt in diesem Briefe viele umständliche und urkundliche Nachrichten über das Leben, die Leistungen, die Begünstigungen des Pinturicchio, welche der Beachtung werth sind.

deß voll Leben, die jugendlichen anziehend, durch eben jenen sehnsuchtsvoll-schwärmerischen Ausdruck, welcher die umbrischen Gemälde dieser Zeit von denen anderer Schulen unterscheidet. Aber auch die Halbkuppel der Kirche sta Croce in Gerusalemme zu Rom, welche der Abbate Titi dem Pinturicchio beygelegt hat, dürfte zu dessen früheren Arbeiten gehören, vielmehr zu seinen früheren Unternehmungen, denn, wie es scheint, reichte ihm ein derberes Talent, vielleicht Luca Signorelli, bey dieser Arbeit die Hand.

Dieser treffliche Künstler, dessen Arbeiten allgemein bekannt *) und geschätzt sind, welcher daher keiner umständlichen Beleuchtung zu bedürfen scheint, erwarb höchst wahrscheinlich in dem, seiner Vaterstadt Cortona benachbarten Perugia die nöthigste Anweisung. In seiner Behandlung der Malerey a tempera, wie vornehmlich in seiner Formengebung, blieb er langezeit den Peruginern, besonders dem Fiorenzo di Lorenzo, so ähnlich, daß ich nicht bezweifle, daß er dem letzten seine Jugendbildung verdanke. Um so näher liegt die Vermuthung, daß er in sta Croce zu Rom dem Pinturicchio geholfen habe.

Zur mittleren Lebensstufe dieses Künstlers gehören denn auch dessen Arbeiten in einigen Kappellen der Kirche sta Ma-

---

*) Seine Mauergemälde im Dome zu Orvieto, durch das Kupferwerk des Della Valle. Seine trefflichen Arbeiten im Kloster Monte Uliveto maggiore werde ich späterhin berühren. Viele seiner Staffeleygemälde vereinigt das Chor des Domes zu Cortona, einige andere eine ihm gegenüberliegende Brüderschaft. Schöner, als diese, meist spätesten Arbeiten des Künstlers, sind einige Gemälde der Sacristey zu Volterra; schätzenswerth einige andere in der Gallerie der Uffizi zu Florenz, besonders die schönen Seitenflügel mit stehenden Heiligen in der ehmals solly'schen, gegenwärtig Kön. preußischen Sammlung zu Berlin.

ria del Popolo zu Rom; hingegen gehen die Verzierungen der Sala Borgia den Malereyen der Libreria des sienesischen Domes unmittelbar voran. In beiden zeigte sich Bernardino als ein gewandter Unternehmer verdungener Arbeiten, welcher alle Umstände, z. B. die größere Erfindungsgabe des jungen Raphael, für sich zu benutzen wußte *). Indeß werden wir,

*) Eine dieser ausführlichen Zeichnungen Raphaels befindet sich, obwohl etwas nachgebessert, zu Perugia im Hause Baldeschi, eine zweyte zu Florenz in der Gallerie der Uffizj, disegni, cartella di Rafaello. Beide sind unendlich schöner und geistvoller, als die nach ihnen ins Große ausgeführten, doch in den landschaftlichen Beywerken, Bildnissen und Anderem abgeänderten Wandgemälde. — Allein an einer anderen nicht beachteten Stelle, dürfte Pinturicchio nicht allein der Erfindungsgabe, auch der Hand und des Pinsels des jungen Raphael sich bedient haben; ich bezeichne die Tafel des Hauptaltares der Kirche s. Girolamo zu Perugia, welche dort, ich entsinne mich nicht, ob nach urkundlichen Gründen für eine Arbeit des Pinturicchio gilt.

Auf einem hohen Throne, welcher in leichten Verzierungen von angenehmer Zeichnung endigt und oben, gleich jenem der Madonna von Pescia im Palast Pitti zu Florenz, durch einen Baldachin gedeckt ist, sitzt in der Mitte des Bildes die Jungfrau mit dem Kinde. Neben dem Baldachin schweben zwey ausnehmend schöne, ins Raphaelische gehende Engel. In der Höhe Cherubköpfe. Unten am Boden stehen zu beiden Seiten des Thrones etwas rückwärts s. Franz und Anton von Padua, vor diesen s. Joh. Baptista und Hieronymus. Im Grunde eine Landschaft von trefflichen Linien.

Leider ist dieses herrliche Gemälde sehr verwaschen, einzelne Köpfe, besonders s. Franz, bis zur Untermalung. Doch erleichtern diese Beschädigungen den Blick in die Manier der Ausführung, welche an den meisten Stellen an jene Mittelstufe erinnert, auf welcher Raphael unmittelbar vor seiner Berufung nach Rom einige Jahre verweilt zu seyn scheint. Ich bezeichne hier die Zeit, als er die Lunette im Kloster s. Severo zu Perugia begann (1505)

weder, mit Einigen, das schöne Talent des Pinturicchio nach solchen Lohnarbeiten abmessen und verdammen, noch, mit Anderen, solche fabrikartig beschaffte Verzierungen für Geist und Gemüth-volle Dinge erklären wollen. Denn, was Pinturicchio als Künstler bestrebt und vermocht, liegt nur in seinen frischeren Werken zu Tage; aus jenen späteren aber erhellet nur etwa so viel, daß auch das schönste Talent dem Erwerbs- und Handelsgeiste unterliegen könne, welcher übrigens, als untergeordnetes Element der bürgerlichen und häuslichen Begründung des Künstlerlebens freylich ganz unentbehrlich ist. — Daß Pinturicchio in dieser Richtung unwiderbringlich untergegangen war, bewährt eine seiner spätesten Arbeiten, das Altargemälde in einer Kappelle der Kirche s. Andrea zu Spello, einem Landstädtchen an der Straße von Fuligno nach Spoleti, auf welchem der Maler einen Brief d. d. XXIIII. April. MCCCCC. VIII., angebracht, ich denke zur Bezeichnung des Jahres, in welchem er diese Arbeit beendigte. Im Dome desselben Städtchens malte er eine Kappelle in welcher sein Bildniß und darunter in besonderen Abtheilungen: Bernardinus Pictoricius Perusinus; M° CCCCC °I°. Lanzi hält diese Wandgemälde, welche Pinelli in Umrissen ausgegeben

---

das große, ebenfalls unbeendigte Gemälde für Pescia und Anderes, so weniger zur Hand liegt. Er strebte damals über die Abhängigkeit von einzelnen Modellen hinauszukommen, ohne jene feste Begründung zu besitzen, welche er bald darauf erreichte; und gewiß grenzen die bezeichneten Gemälde hie und da an das Leichtfertige und Manierte. In dieser Epoche durfte er, wenn das eben beschriebene Gemälde wirklich dem Pinturicchio verdungen worden, diesem die Arbeit in Rückverdingung gemacht haben. — Ein Blick auf den von Lazur entblößten Kopf des Hl. Hieronymus, dürfte Kennern meine Vermuthung mehr, als wahrscheinlich machen.

hat, für die besten Arbeiten unseres Malers. Gewiß sind sie nicht eben die schlechtesten. Ein lachender, bäurisch derber Hirt in der Geburt des Heilands, das Bildniß des Künstlers, so wie einiges Andere aus der Gegenwart gegriffene, ist wirklich trefflich. Uebrigens verräth sich schon hier, obwohl noch nicht in dem Maße, als in jenem Altargemälde der Minoriten zu s. Andrea, fortschreitende Abnahme des Antheils an der Idee seiner Aufgaben; Unvermögen, die Umrisse der großgehaltenen Figuren ganz auszufüllen.

Ich übergehe hier den Piero della Francesca, den Einige unter die Lehrer des Perugino versetzen, obwohl Keiner der italienischen Geschichtschreiber und Topographen recht eigentlich anzugeben weiß, welche Richtung dieser Künstler verfolgt, in welcher Manier er gemalt habe *); um zu dem Künstler zurückzukehren, dessen Ableitung so viele Abschweifungen und Vorbereitungen unumgänglich machte.

Pietro di Christofano, nach seinem Geburtsorte, Castello della Pieve, späterhin von Perugia genannt, wo er gegen das Jahr 1500 sich niedergelassen, den man daher gemeinhin den Pietro

*) Vasari ertheilt ihm jene noch immer vorhandenen Malereyen an den Wänden der Chorkappelle in s. Francesco zu Arezzo, worin ich ihm nicht zu folgen wage, da anderweitige Zeugnisse noch ersehnt werden. Diese Gemälde sind mit Fertigkeit gemalt, doch sehr maniert. Der schwächliche Geist, welcher darin sich ausspricht, kann weder auf den Perugino, noch überhaupt auf die damalige Kunstentwickelung eingewirkt haben. Im Kunsthandel sah ich verschiedentlich unbedeutende, meist sienesische Bilder, welche speculirende Unternehmer, die Neigung zum Seltenen benutzend, willkührlich zu Arbeiten des Piero della Francesca gestempelt hatten.

Pietro Perugino nennt, erlangte und bewährte seinen Ruhm hauptsächlich durch seine Einwirkung auf die Entwickelung des fleckenlosesten Malers neuerer Zeiten, des Raphael von Urbino. Hingegen ist sein persönliches Verdienst selten zu Genüge gewürdigt worden, was er durch eine Fluth mittelmäßiger und schlechter Werke unläugbar vielfach verschuldet hat. Um zu würdigen, was er als Künstler geleistet, muß man die Gewerbsarbeiten, welche er in späteren Jahren mit Hülfe zahlloser, theils sehr mittelmäßiger Gesellen beschaffte, von den künstlerischen Hervorbringungen seiner früheren und mittleren Jahre unterscheiden, welche in gewisser Beziehung zu den schönsten und besten Leistungen ihrer Zeit gehören.

Die frühesten Umstände seines Lebens und Proben seines Talentes sind nicht mit genügender Sicherheit anzugeben. Vasari läßt ihn, von einem ungenannten peruginischen Meister nothdürftig unterrichtet, nach Florenz gehn und dem Andrea del Verocchio sich anschließen. Unstreitig verdankte er seinen näheren Vorgängern, Fiorenzo und Niccolò Alunno, einen wichtigen Theil seiner Bildung. Ob er nun auch beym Verocchio als Schüler, oder Geselle eingetreten, ist bis dahin unerwiesen, wird sogar aus dem Grunde bestritten, daß er nirgend, wie Lorenzo di Credi, oder Lionardo, an die Manieren und Absichten des Verocchio erinnere. Doch eben weil Vasari hier keinen Vermuthungen zu folgen scheint und etwas an sich selbst ganz Unwahrscheinliches behauptet, dürfte er hier irgend einer unbestimmten Künstlersage gefolgt seyn. Ueberhaupt vermischt Vasari die Begriffe Geselle, Schüler, sich hingebender Freund eines älteren Künstlers; und vornehmlich in den letzten Beziehungen mochte Perugino, der sicher als fahrender Geselle frühe nach Florenz gekommen war, dem Verocchio sich

angenähert haben. Dieser forschende, tiefer, als seine meisten Zeitgenossen, in die wissenschaftlichen Grundlagen der Kunst eindringende Meister, eignete sich offenbar sowohl zum Rathgeber, als zum Lehrer; er hatte das mäßige Talent des Lorenzo di Credi so weit, als möglich, ausgebildet, und den Genius des Lionardo da Vinci so glücklich geleitet, als wir wissen.

Zu Florenz sah ich, sowohl bey den Nonnen zu s. Jacopo di Ripoli, als auch im Kunsthandel, z. B. bey Hrn. J. Metzger, kleine, wie zur häuslichen Andacht eingerichtete Bilder, Madonnen auf einem Throne mit verschiedenen Heiligen umher, auch Halbbilder der Madonna, welche in einer hellfärbigen, aber festen Manier a tempera gemalt und, obwohl von etwas älterem Ansehn, doch unserem Perugino so nahe verwandt sind, daß wir solche entweder für seine Vorbilder oder für seine Jugendarbeiten erklären müssen. Nachdem ich lange vergebens dem Meister dieser einsam stehenden kleinen Gemälde nachgespürt, habe ich mich endlich für das Letzte entschieden, was denn allerdings auch an sich selbst das wahrscheinlichste ist, da Pietro, wie ich oben gezeigt habe, seine Richtung, also auch eine gewisse technische Bildung aus der Heimath nach Florenz mitgebracht hatte, deren äußeres Ansehn, wie es in jenen kleinen Bildern eintritt, nicht florentinisch, sondern nur umbrisch seyn konnte. Da nun Perugino im Jahre 1475. bereits in florentinischer Manier malte und damals sicher schon Meister war *), oder auf eigene Rech-

*) Annali Xvirali di Perugia, ad a. 1475. p. 83. a. t. Die XXI. dicti mensis Julii — Mandamus vobis Gabrieli etc. — detis et solvetis Magro Petro . . . . de Castro Plebis pictori libr. quinque denariorum per nos Eidem magistro Petro largit. pro expensis faciendis

nung arbeitete, so werden jene kleinen Bilder um das Jahr 1470. oder früher entstanden seyn. Schwieriger indeß ist die Bestimmung der Folge in den Arbeiten unseres Meisters von diesem J. 1475. bis zum J. 1495., der Zeit seiner besten Leistungen.

Während der oben begrenzten zwanzig Jahre seines besten und frischesten Lebens befolgte Pietro, wenn auch dasselbe Wollen, doch nicht so durchhin dieselbe Manier. In einem Theile seiner damals beendigten Werke ließ er das Studium vorwalten; in einem anderen, wie man sagt, die Idee; es fragt sich nun, ob unter den Malereyen dieser Epoche des Künstlers diejenigen, in denen das Studium vorwaltet, die älteren, oder die neueren sind.

Zu Perugia gilt die Anbetung der Könige, welche aus Paris dahin zurückgekehrt und gegenwärtig in einer wüsten Kappelle des Klosters sta Maria nuova aufgestellt ist, für eines der älteren Werke des Pietro. Dieses Bild hat keine andere Beglaubigung, als das Bildniß des Künstlers selbst zur Linken unter dem Gefolge der Könige, weßhalb Solche, welche den Perugino eben nur nach seinen späteren Arbeiten aufgefaßt haben, hier keine Spur seiner Hand erkennen wollen. Doch ist es ausgemacht, daß Perugino in seinen früheren Jahren und während seines langen und wiederholten Aufenthaltes zu Florenz, dem damaligen Sitze des Naturalismus, sich abwechselnd, oder auch in einem bestimmten Abschnitte dieser Epoche der Nachahmung des sinnlich Vorliegen-

ex causis certarum picturarum in nostro palatio in sala magnia superiori construendarum et depitendarum per dictum magrm Petrum etc. — ex palatio nostro die XXI. Julii 1475.

den unbedingt hingegeben hat. Wenn daher dieses Bild, in welchem, ungeachtet der größeren Strenge in der Begründung und Ausbildung des Einzelnen, das Absehn und die Richtung des Perugino völlig zu Tage liegt, sehr wohl seine Arbeit seyn kann und sicher nicht, wie Einige wahrnehmen wollen, florentinisch ist: so wird uns das Bildniß des Malers dienen können, die Zeit, da er sich dem sinnlich Vorliegenden so entschlossen hingegeben, näher zu bestimmen. Dieses Bildniß ist nun allerdings viel jugendlicher, als jenes andere im Cambio, welches einen wohlbeleibten Mann von etwa funfzig Jahren darstellt; doch nicht so schlank und frisch, daß man ihm nicht schon die Reife des Mannes ansähe. Ward nun Perugino im Jahre 1446. geboren, wie man behauptet; so dürfte dieses Bild um 1475. gemalt seyn, im welchem Jahre der Künstler schon in männlichem Alter und, wie wir oben gesehn, in Perugia anwesend war, wo er von den höchsten Staatsbehörden ehrenvoll beschäftigt ward.

Hierin bestärkt mich die Uebereinstimmung dieses Werkes mit den Mauergemälden des Perugino in jener Kappelle des Vaticanischen Palastes, welche Sixtus um das Jahr 1480. erbauen und ausmalen lassen. Ein Theil derselben, die Himmelfahrt der Madonna, die Geburt und Verklärung Christi sind nicht mehr vorhanden, da man sie, dem jüngsten Gerichte des Buonarota Raum zu geben, unter Paul III. abgeworfen hat. Hingegen haben andere sich erhalten, deren eines, zur Linken des jüngsten Gerichtes, welches Ereignisse der Kindheit des Moses darstellt, in seiner Ausführung, wie in den Charakteren, lebhaft an jenes Bild im Kloster sta Maria nuova zu Perugia erinnert. Auch in dem gegenüberstehenden, der Taufe Christi, gemahnen die zahlreichen Bildnißfiguren an

das Gefolge der Könige in mehrgedachtem Altarbilde, indem sie uns zugleich auf die Zeit hinführen, in welcher Perugino der Beobachtung und Nachbildung natürlicher Erscheinungen sich freudig hingegeben. Hingegen verräth sein besterhaltenes Gemälde dieser Kappelle, die Verleihung der Himmelsschlüssel, daß er schon während dieser Arbeit seinen Standpunct verändert habe und, bey lässigerem Naturstudium, zu einer strengeren Auffassung der Idee seiner Kunstaufgaben, doch leider auch zu einer gewissen Hingebung in zunehmende Fertigkeit übergegangen sey; wenn dieser Vorwurf nicht vielmehr den Bartolommeo della Gatta trifft, einen mir unbekannten Maler, welcher, wenn Vasari nicht irrte, dem Perugino bey Ausführung dieses Gemäldes Hülfe geleistet hat.

Wie dem auch seyn möge, so lehrt doch ein anderes, mit Namen und Jahr bezeichnetes Gemälde, welches gegenwärtig zu Rom im Palast Albani gezeigt wird, daß Perugino schon um das Jahr 1480. also im Verlaufe jener größeren Arbeit, angefangen habe, allmählich vom Naturalismus der Florentiner abzuweichen. Das Hauptfeld dieses Bildes zeigt das Christuskind auf dem Boden liegend, vor welchem die Madonna und einige Engel knieen; im Grunde die Erzengel, s. Johannes Bapt. und den Hl. Hieronymus. Auf den vier Pfeilern dieses Stückes vertheilt, die Aufschrift: PETRVS DE PERVSIA — PINXIT — M°. CCCC°. VIII°. PRIMO.; lies octuagesimo primo. Oben, nach Art des Niccolò di Fuligno, ein Halbrund mit dem Kreuze, zu dessen Füßen Maria Magdalena, zu den Seiten Maria und s. Johannes der Evangelist. Wahrscheinlich waren andere Nebentheile vorhanden, welche sich verloren haben.

In diesem Bilde, welches, obwohl verwaschen, doch noch immer durch Anmuth der Stellungen, Feinheit der Gesichtsbildungen und Reinheit des Ausdruckes anzieht, besitzen wir eine schätzbare Urkunde seiner Künstlergeschichte, auf welche um so mehr Gewicht zu legen, als Pietro in seinen früheren Werken häufig versäumt hat, das Jahr der Beendigung anzugeben. Erwägen wir, daß in diesem Werke keine einzige Bildnißfigur vorkommt, daß die Absicht, seine Aufgabe ihrer Idee und dem Herkommen gemäß darzustellen darin vorherrscht, so werden wir annehmen müssen, daß er schon um das Jahr 1481. zu der Richtung seiner Landesgenossen sich zurückgewendet und die Manier damaliger Florentiner aufgegeben habe. Hieraus würden wir weiter schließen müssen, daß seine a fresco Malereyen in einem schon zu Vasari's Zeit abgetragenen Kloster vor dem Thore a Pinti zu Florenz, in denen ebenfalls viele Bildnisse vorgekommen *), auch jene noch immer vorhandenen drey Altartafeln derselben Kirche, bereits beendigt waren, als Pietro nach Rom ging, um mit anderen Zeitgenossen die sixtinische Kappelle auszuzieren. Eine der bezeichneten Altartafeln, das Kreuz von verschiedenen Heiligen umgeben, ist noch im gutem Stande in der Kirche s. Giovan-

---

*) Vas. vita di Pietro Perug. (Ed. cit. To. I. P. II. p. 511.) — un Priore del medesimo convento degli Ingesuati — gli fece fare in un muro del primo chiostro una Natività co i Magi di minuta (?) maniera, che fu da lui con vaghezza e pulitezza grande a perfetto fine condotta; dove era un numero infinito di teste variate; e ritratti di naturale non pochi; fra i quali la testa d'Andrea del Verocchio suo maestro. Nel medesimo cortile fece un fregio sopra gl'archi delle colonne con teste quanto il vivo delle quali era una quella del detto priore tanto viva e di buona maniera lavorata etc. —

nino, detto la calza, am römischen Thore, vorhanden, dessen Gegenstand Vasari richtig angegeben, dessen kräftige und derbe Charakteristik an Luca Signorelli erinnert. Ein anderes, der Leichnam Christi, Maria, Johannes und Maria Magdalena, befindet sich seit einem Jahrhundert in der reichen Gemäldesammlung des Palast Pitti zu Florenz und hat, wenn ich nicht irre, die Reise nach Paris und zurück gemacht; ist jedoch in so schlechtem Stande, daß es nicht mehr in Betracht kommt. Das dritte besitzt gegenwärtig die florentinische Kunstschule.

Das herrlichste Werk seiner Hand, ein Mauergemälde im Kapitelsaale des Klosters sta Maria Maddelena de' Pazzi zu Florenz, welches, als Vasari schrieb, noch den Cisterziensern gehörte, dürfte demnach später, als die sixtinische Kappelle gemalt seyn, und der Zeit angehören, da Pietro die Naturform, deren Studium ihn in einem früheren Abschnitte seines Lebens gänzlich hingerissen hatte, schon hinreichend bemeisterte, um sie mit Freyheit seinen Aufgaben anzupassen. Die, nicht eben zahlreich vorhandenen Werke dieser Kunststufe des Meisters vereinigen strenges Studium mit einer, eben damals ganz ungewöhnlichen Klarheit der Anschauung seines ideellen Gegenstandes. Wenn schon seine frühesten Arbeiten die vorherrschende Stimmung seines Gemüthes und Richtung seines Geistes darlegen, in den nachfolgenden das Studium vorzuwalten scheint, so wird derjenige Abschnitt seines Künstlerlebens, in welchem er zu seinen ursprünglichen Bestrebungen zurückkehrend, diese mit einer Kraft und Klarheit der Darstellung hindurchführte, welche er vorangehenden Studien verdankte, nothwendig die größte undschönste Epoche des Künstlers seyn. Was er in dieser bestrebt, vorbereitet und geleistet,

mußte auf jeden nicht gänzlich im Handwerksmäßigen versunkenen Künstler einwirken, also auch den Lionardo anregen, wie ich oben angedeutet habe.

Jenes Wandgemälde des Kapitelsaales der Cisterzienser, jetzt der Schmerzenkappelle der Nonnen zur Hl. Maria Magdalena de' Pazzi, war im Jahre 1818, als ich dasselbe mit Vergünstigung des Erzbischofs besichtigte, noch immer in gutem Stande; die Nachhülfen auf der trockenen Mauer, welche besonders die Landschaft betroffen haben, sind keinesweges, wie es flüchtigen Beobachtern erscheinen könnte, von einer fremden Hand, sondern vom Meister selbst aufgetragen. Die wenigen Figuren, welche die Aufgabe erheischte, sind im Gegensatze zu den damals zu Florenz üblichen Ueberfüllungen mit großer Gewandtheit in den sehr ausgedehnten Raum vertheilt. Eine hübsche Bogenstellung, welche mit der Architectur des Saales übereinstimmt, gewährt einen dreyfachen Durchblick auf die schöne, einfach und massig gehaltene, wohl zusammenhängende Landschaft. Innerhalb des mittleren Bogens der Gekreuzigte, zu dessen Füßen Maria Magdalena, zur Rechten die schmerzhafte Mutter, die schönste, welche mir vorgekommen; die übrigen Figuren: Johannes, s. Benedict und Bernhard; überall in Mienen, Gebehrden, Stellungen eine Ruhe, wie sie dem Schmerze edler Seelen geziemt.

In diesem Gemälde zeigte Pietro, wie man in einem weiten Raume mit wenigen Figuren auskommen könne; in einem anderen, dem Sinne nach jenem verwandten Bilde, dem todten Christus der Kirche sta Chiara, gegenwärtig der florentinischen Kunstschule (No. 44.), wie man viele Figuren in einen engeren Raum einordnen könne, ohne denselben zu überfüllen. Schon unmittelbar nach ihrer Beendigung galt

diese Tafel, wenn wir Vasari hören, mit Recht für eines seiner besten Werke; wie viel Fleiß er daran aufgewendet, zeigen die trefflichen, ausführlichen Naturstudien in der Zeichnungssammlung der Gallerie der Uffizj zu Florenz *). Sie trägt die Inschrift:

PETRVS. PERVSINVS.
PINXIT. A. D. M. CCCC.
LXXXXV.

fällt demnach in die Zeit der männlichen Reife des Künstlers, in dessen Leben sie einen Wendepunct zu bezeichnen scheint, da Pietro bald darauf sich in Perugia niedergelassen und aufgehört hat, mit Ernst und Strenge dem Vortrefflichen nachzustreben.

Wie so viele seiner Zeitgenossen ward endlich auch dieser große Künstler vom Handwerke hingerissen. Allerdings herrscht schon in seinen früheren Arbeiten eine gewisse Gleichförmigkeit; doch ist solche dort noch keinesweges Folge einer angenommenen Manier, vielmehr nur seiner durchhin edlen Auffassung ihm dargebotener Aufgaben, seiner durchhin reinen Gemüthsstimmung. Erst in der Folge, etwa um das Jahr 1500. ergab er sich der Fertigkeit und einem zu weit getriebenen Erwerbsgeiste. Die Bilder, welche er von dieser Zeit an voll-

*) Gall. degli Uffizj, disegni, cartella di Pietro Perugino. No. 1. 7. 8. — Diese Studien sind in schwarzer und rother Kreide, mit etwas Tusche, Zinnober und Deckweiß mit größtem Fleiße ausgeführt. — Die Hand, welche das Leichentuch anzieht, in größerem Maßstabe mit vielem Gefühle nach dem Leben. — Daselbst, No. 5. die schmerzhafte Mutter, Studium zu jenem Wandgemälde in sta Maria Maddalena de' Pazzi. — No. 4. Bildniß, zurückgeworfener jugendlicher Kopf, welcher an Peters eigene Züge erinnert.

bracht hat, sind, obwohl von größter Einförmigkeit des Entwurfes, doch in der Ausführung ungleich *), weil sie zwar nach seinen Erfindungen, doch von verschiedenen Gehülfen gemalt worden; die spätesten, wiederum von ihm selbst ausgeführten von einer betrübenden Schwäche. Kurz vor seinem Ableben ergänzte er das Wandgemälde, welches Raphael in einer Kappelle des Klosters s. Severo zu Perugia begonnen und unvollendet hinterlassen hatte. Raphael malte die Glorie, deren Anordnung an die Disputa erinnert, nach einer spä-

---

*) In der Gallerie der Ak. der Künste zu Florenz hängen neben dem erwähnten Christus aus sta Chiara, einige andere Altargemälde des Perugino, No. 39. ein Kreuz, zu dessen Füßen die Madonna und s. Hieronymus; ich halte dieses für älter als jenes andere, weil es ihm zwar im Sinne gleicht, doch in der Ausführung, besonders in den Händen nachsteht. No. 42. Ein großes Altarblatt aus der Zeit und im Geschmacke der Malereyen im Wechselgerichte zu Perugia: PETRVS PERVSINVS PINXIT. A. D. MCCCCC.

Dieses Gemälde, in welchem allerdings die Nachwirkung vorangegangener ernstlicher Bestrebungen noch nicht so ganz sich verläugnen konnte, dürfte schon großentheils von Gehülfen ausgeführt seyn, welche, wohl in die Manier, doch nicht so ganz in den Sinn ihres Meisters eingegangen sind. Es erträgt daher, obwohl der Zeit nach selbst ein Raphael darin die Hand angelegt haben könnte, doch nur mühsam die Nähe jener anderen Gemälde, zu denen noch das Gebet am Oelberge aus der Kirche la Calza kommt. — Ein großer deutscher Fürst, dessen Antheil an allem rein Menschlichen sich vielfach bewährt hat, dessen Scharfblick in Dingen der Kunst ich häufig habe bewundern müssen, wollte dieser Gruppe von Gemälden gegenüber, nicht einräumen, daß solche sämmtlich von derselben Hand ausgeführt seyn können. — Unbestochen durch äußere Aehnlichkeiten der Manier und des Entwurfes, entdeckte dieser Herr tiefer liegende Verschiedenheiten, deren Grund ich bereits erklärt habe.

ter hinzugefügten Aufschrift, im Jahre 1505. Unter den Ergänzungen seines Lehrers lieset man:

PETRVS DE CASTRO PLEBIS PERVSINVS — SANCTOS SANCTASQVE PINXIT. A. D. M. D. XXI.

Aehnliche Schwäche der Auffassung, gleich matte Verblasenheit zeigt das Altargemälde in der Servitenkirche zu Florenz, welches, nach Angabe des Vasari *), alsobald mit Hohn aufgenommen worden. Gewiß erlebte ich, daß einige davon abgenommene Flügel des Bildes eine längere Zeit hindurch für den billigen Preis von dreißig Zecchinen vergeblich ausgeboten wurden.

Die bekannten Mauergemälde im Wechselgerichte zu Perugia fallen, da sie nach der Aufschrift am Pfeiler im Jahre 1500 begonnen, oder beendigt worden **), bereits in die Epoche der Abnahme seines Strebens, des Ueberganges zu seiner späteren, ganz handwerksmäßigen Richtung. Beyspiele dieser letzten gewähren jene unzähligen Tafeln und Wandgemälde, mit denen er selbst, oder seine Gehülfen und Schüler die Kirchen von Perugia nd anderer Ortschaften des Bezirkes erfüllt haben. Allerdings sind diese Arbeiten nicht durchhin schlecht, oder mittelmäßig; indeß dürfte bey diesen späteren Leistungen das Gute, was sie enthalten, häufiger seinen besseren Schülern, dem Raphael, Spagna und Anderen angehören, als dem Meister selbst, des-

---

*) S. vita di Pietro Perug.

**) Mariotti, lett. Perug. lett. VI. p. 258. Anm. 1. erwähnt einer Empfangsbescheinigung der Bezahlung dieser Gemälde vom J. 1507. Doch müßte man solche selbst sehn, um ihren Sinn ermitteln zu können, und den Widerspruch auszugleichen, in welchem sie mit der Aufschrift jener Malereyen zu stehen scheint.

sen frische und belebte Hervorbringungen sicher nicht über das Jahr 1500 hinausgehn. Wie wenig es ihm späterhin um die Kunst ein Ernst gewesen, wie handwerksmäßig er sein Geschäft betrieben, zeigt eine Tafel mit seinem Namen und der Jahreszahl 1518. in der Gallerie Rinuccini zu Florenz. Die mit dem Pinsel gezeichnete Aufschrift dieses Altargemäldes ist schwerlich verfälscht, da sie augenscheinlich so alt ist, als das Bild selbst. Andererseits ist die Manier der Ausführung nicht peruginisch, sondern altlombardisch, woraus zu schließen, daß Pietro eben damals einen reisenden Norditaliener als Gesellen in seiner Werkstatt angestellt habe, dem es unmöglich gefallen seiner angelernten Manier zu entsagen und jener des Perugino in dem Maße sich anzuschmiegen, als dessen Lehrlinge und Schüler.

Demnach hatte Pietro die schönste und würdigste Stelle seiner Künstlerlaufbahn bereits überschritten, als Raphael sein Lehrling ward; doch mußte der Grundsatz, nach welchem der Meister in seinen besten Tagen das Vortreffliche hervorgebracht hatte, in dessen Lehren nachklingen. Allerdings war Pietro, gleich so viel anderen Meistern, geneigt, den Lehrlingen seine Eigenthümlichkeit einzuprägen, deren Ausdruck mancher mittelmäßige Geselle, z. B. Tiberio d'Asisi *), sein Leben lang bewahrt hat. Hingegen erriethen die fähigen, ein Spagna **), und besonders Raphael, aus den Studienbü-

*) Zu Montefalco malte Tiberio fast in allen Kirchen des Städtchens und seiner umliegenden Klöster, meist mit Beyfügung seines Namens und des Jahres. Zu Asisi und Perugia an verschiedenen Stellen. Er ist daran kenntlich, daß er in seinen Köpfen das Ovale des Pietro noch ungleich mehr beschnitten und eckiger gehalten, als dieser in seinen besseren Tagen sich gewöhnt hatte.

**) Sein Hauptbild stehet gut erhalten in der Kappelle des

chern, oder aus hingeworfenen Aeußerungen des Meisters, daß eben dessen größeste und gelungenste Leistungen aus einer zwiefachen Begeisterung hervorgegangen waren: jener, welche vom Begriffe ausgeht, und jener anderen, unabhängigen, welche die Anschauung der Natur in ihren mannichfaltig schönen und vielbedeutenden Formen, doch nur den empfänglichen, wahrhaft künstlerischen Seelen gewähret.

Gewiß war Raphael schon vor seiner ersten florentinischen Reise in dieses Geheimniß eingeweiht; denn er zeigte in der Vermählung der Jungfrau zu Mayland, in der Himmelfahrt der vaticanischen Gallerie, in dem Gekreuzigten der Gallerie des Cardinal Fesch *), wie überall in seinen übrigen, im Schulgeschmacke des Pietro gefertigten Gemälden bereits viel sorgliche und liebevolle Beobachtung des Lebens. Doch jenes tiefere Eingehn in die Gesetze der Gestaltung, jenes bedachtlose sich Hingeben in den Reiz der natürlichen Erscheinungen, welches ihn nun bald zum vollendeten Meister bilden sollte, wagte er erst, nachdem er die Fesseln der Schule ganz abgeworfen und ohne Vorbehalt die Richtung damaliger Florentiner eingeschlagen hatte. Also werden wir im Ganzen annehmen können, daß er den reinen, keuschen Sinn, die Achtung für das Herkömmliche, die religiöse Strenge in der Auffassung seiner ideellen Aufgaben, vornehmlich dem Beyspiele, den Leh-

---

Hl. Stephanus der Unterkirche des Hl. Franz zu Assisi. Madonna auf dem Throne von einigen Heiligen umgeben; am Sockel: A. D. M. CCCCC. XVI. XV. IVLII. Seine a fresco Malerey in der Celle des Hl. Franz in s. Maria degli Angeli ist gleichfalls ausgezeichnet. Minder das Bild im Rathhause zu Spoleti. Schöne Gemälde dss. zu Trevi und sonst.

*) Dieses Bild trägt die Aufschrift: RAPHAEL VRRINAS P.

ren und Einwirkungen seines Meisters verdanke; hingegen die gründliche Durchbildung seiner Darstellung, jenem offenen, heiteren, allseitigen Natursinn, den er im Wetteifer mit seinen florentinischen Zeitgenossen, wenn nicht erwarb, doch weiter ausbildete. Der Gang seiner Entwickelung war im Ganzen jenem gleich, den sein Lehrer um etwa dreißig Jahre früher eingeschlagen hatte. Indeß hatten die Umstände sich verändert. Als Raphael nach Florenz kam, war bereits durch Lionardo, bald auch durch Michelangelo einem bestimmteren anatomischen Wissen die Bahn gebrochen, hatte man eben begonnen im Einzelnen auch das Allgemeine aufzufinden, und vom Allgemeinen ausgehend, auch wiederum das Einzelne behender, sicherer, gründlicher aufzufassen. Von dem an war es zuerst möglich geworden, inmitten der mannichfaltigsten Beobachtungen und Studien die Idee der Aufgabe, die vorwaltende Stimmung des eigenen Gemüthes ungestört festzuhalten, strenge Beachtung des Herkömmlichen, tiefes Eingehn in die Idee der Aufgabe, Eigenthümlichkeit des Gefühles und Sinnes mit einer, bis dahin unbekannten Klarheit und Umständlichkeit der Darstellung zu vereinigen. Der schönste, der wahre Genius der neueren Kunst begann demnach seine Laufbahn unter den glücklichsten Umständen; durch seinen Meister zu strenger Auffassung seiner Aufgaben angeleitet, durch seine übrigen Zeitgenossen zu tieferem Eindringen in die Gesetze des sich Gestaltens und Erscheinens angespornt, als jenem jemals gelingen konnte, mußte er, da die Natur mit seltener Freygebigkeit das Uebrige ihm verliehen hatte, dahinkommen, der gesammten Malerey neuerer Zeiten als ein allgemeines Muster vorzuschweben. Hätte man nur, anstatt sein nothwendig unerreichbares Eigenthümliche nachzuahmen, vielmehr seine Bahn einschlagen

wollen, so dürfte die Geschichte der Kunstbestrebungen der letzten Jahrhunderte minder unerfreulich und tröstlicher seyn, als nun der Fall ist. Denn gewiß gehören die Vorzüge der raphaelischen Leistungen nicht einzig der übrigens unbestreitbaren Größe und Schönheit seiner Eigenthümlichkeit, vielmehr gutentheils auch dem Glücke an, welches ihn zeitig auf die einzig rechte Bahn geleitet hat. Wie würde man sonst sich erklären können, daß so viele seine Zeitgenossen, bey größter Verschiedenheit des eigenthümlichen Seyns und Trachtens, doch ihm so nahe gekommen sind, als Alle wissen, denen der Werth und die Bedeutung der Benennung, Cinquecentisten, ganz geläufig ist. Indeß enthalten die Leistungen dieser großen Zeitgenossenschaft die vielseitigste Entfaltung der höheren Kunstbestrebungen neuerer Zeiten, werden daher aus einem ganz anderen Standpuncte zu betrachten seyn, als die Bestrebungen, welche wir so eben im Ganzen übersehen haben.

Vielleicht vermissen Einige in der Ableitung welche ich hier beschließe, eine Erwähnung des Francesco Francia und anderer, dem Alunno und Pietro nahe verwandter Künstler. Indeß habe ich absichtlich vermieden, über die Grenze dessen hinauszugehn, was mir ansichtlich und umständlich bekannt ist, und überlasse Anderen auszumachen, ob diese Verwandtschaft aus Mittheilung und gegenseitiger Anregung, oder vielmehr aus allgemeineren Ursachen zu erklären sey.

Eben so wenig fand ich die Stelle, wo des Piero di Cosimo erwähnt werden konnte, dem Vasari eine eigene Lebensbeschreibung gewidmet hat. Dieser abweichende Künstler gehört der florentinischen Schule wohl nicht in dem Maße an, als gemeinhin angenommen wird. Sein Bestreben, dem Ton und Auftrag der Farbe, selbst auf Unkosten des Gegenstandes

und besonders der Form, jene rein sinnliche Schönheit zu geben, welche die Venezianer schon seit den letzten Decennien des funfzehnten Jahrhundertes, besonders in den nächsten des folgenden erstrebten, verweiset auf eine frühe Berührung mit den lombardischen Malern, welche historisch nicht nachzuweisen ist. Vielleicht hat er eine Weile dem Cosimo Rosselli als Geselle gedient, und daher seinen zweyten Namen erhalten; da er indeß von diesem Künstler weder die Manier, noch die Richtung angenommen, so wird er im eigentlichen Sinne schwerlich dessen Schüler seyn. Die wichtigsten Werke des Piero di Cosimo befinden sich, das eine hinter dem Hauptaltare der Franciscanerkirche zu Fiesole, mit der Aufschrift Pier di Cosimo 1480.; das andere in dem Quartier des Commissares des florentinischen Findelhauses (Innocenti). Das letzte, eine Madonna auf dem Throne von Heiligen und Engeln umgeben, ist durch seine größere Ausführung und bessere Erhaltung, jenes durch die Inschrift wichtig, in welcher die Auswerfung des Endvocales im Taufnamen ebenfalls auf lombardische Gewöhnungen hinzudeuten scheint.

Ich benutze den offenen Raum dieses Blattes, um, zur Jugend des Pietro Perugino zurückkehrend, eines Rundgemäldes der Kön. Preuß., ehmals Solly'schen Sammlung zu erwähnen, welches mir eine der ältesten Arbeiten des gedachten Meisters zu seyn scheint, weil es, zwar ganz in der Manier des Fiorenzo di Lorenzo, doch minder fertig gemalt ist, zugleich der Eigenthümlichkeit des Ersten bey weitem mehr entspricht, als jener des Anderen. Dieselbe Sammlung besitzt auch ein Jugendwerk Raphaels, die Jungfrau mit dem Kinde in einer herrlichen Landschaft.

Be-

Belege

I. Zur Künstlergeschichte des Lorenzo di Bartolo Ghiberti.

1) Archiv. dell' opera del Duomo di Firenze. scaffale IV. N°. XXV. Libro: Alloghagioni delopera di sca Maria del Fiore al tempo di ser Nicolajo di . . . . . di Nicholajo di Diedi. cominciato anno M. CCCCXXXVIII.

fo. 5. Locatio casse s. Zenobii Laurentio Bartoluccii pro ipsius perfection. In Dei nomine amen anno domini 1439. — die XVIII. mensis aprilis. — —

Guiltriottus olim Zanobi de riccalbanis de Flor. provisor opere s. marie del Fiore etc. — lochavit:

Laurentio bartoli aurifici presenti et conducenti vid. ad perficiendum et perfectionem dandum capse bronzi jam prius incepte *) pro corpore S. Zenobii hoc modo et forma vid. quod in dicta cassa sint et esse debeant in parte anteriori ipsius tres storias miraculorum domini sci Zanobii vid. — factorum per dictum sanctum. in testis erunt storias (sic) jam incept. In alia facie dicte capse ubi erit ssanctus debent apponi et esse certas licteras et ephytaphium prout condi volunt per dictum Leonardum aretinum florent. cancellarium. Etenim istis pactis. vid. Quod opera predicta teneatur et dare debeat dicto Laurentio denarios pro solvendo discipulis et factoribus, qui unacum

*) Ueber die vorangegangenen Verhandlungen S. Richa delle chiese di Fir., Duomo., a. f. St.

dicto Laurentio . . . . super dicta capsa et similiter sibi pro suis necessitatibus, quam capsam sic perfectam dare debeat dicte opere hinc ad proxsimum mensem Januarium prox. fut. MCCCCXXXVIIII.° (1440.).

Lionardo Bruni von Arezzo ward auch bey anderen Kunstarbeiten zu Rathe gezogen; er schrieb dem Ausschuß, welcher die Anfertigung der mittleren Thüre der florentinischen Taufkirche leitete: Jo considero che le 10. storie della nuova porta, che avete deliberato, che siano del vecchio testamento, vogliono avere due cose, e principalmente l'una, che siano illustri; l'altra, che siano significanti. Illustri chiamo quelle, che possono ben pascer l'occhio con varietà di disegno; significanti quelle, che abbiano importanza degna di memoria. Presupponendo queste due cose, ho eletto secondo il giudizio mio 10 istorie, quali vi mando notate in carta. Bisognerà, che colui, che le ha a disegnare, sia ben istrutto di ciascuna Historia, sicchè possa ben mettere e le persone e gli atti occurrenti et che abbia del gentile, sicchè gli sappia ben'ornare.

Oltre alle dieci Historie ho notato otto Profeti, come vedrete nella carta. Non dubito punto, che questa opera, come io ve l'ho disegnata, riuscirà eccellentissima. Ma ben vorrei essere presso a chi l'avrà a disegnare, per fargli prendere ogni significato, che la storia importa. etc. (aus Richa delle chiese de Fir. T. II. p. XXI.

Von einer richtigen Andeutung seiner eigenen Gedanken

erwartete Bruni die begehrenswerthe Bedeutung des vorhabenden Kunstwerkes; vom Künstler hingegen bloß eine gewisse sinnliche Annehmlichkeit der Manier (pascer l'occhio). Hätte er die Kunst nach ihrem Wesen gekannt, so würde er haben fürchten müssen, daß seine ärmlichen dogmatischen Beziehungen in dem vollen Ergusse jenes ihm noch unbekannten künstlerischen Geistes, dem er den seinigen einzuhauchen hoffte, durchaus verschwinden werden, wie es geschehn ist. Uebrigens erhellt aus diesem an sich selbst zu billigenden Gebrauche über Solches, was in Kunstwerken dem Begriffe ganz angehöret, die Meinung und Ansicht der Gelehrten einzuholen, daß in den Kunstwerken des Mittelalters die Wahl und Beziehung des Gegenstandes, auf welche neuere Kenner nicht selten alles Gewicht legen wollen, selten, ja vielleicht nirgend dem Künstler selbst angehört.

2) Ghiberti stand schon seit dem Jahre 1406. mit der Domverwaltung in Berechnung. Archiv. cit. scaffale LXVIII. Quinterno di Cassa. a di primo di Gennajo MCCCCV. (1406.)

fo. 3. a. t. MCCCCV.

Lorenzo di Bartoluccio . . orafo de dare a di XII. di giennajo fior. tre den. per lui a Nofri del Forese cam. passato a suo conto a c. 8. — fior. III. den. und gegenüber fo. 4. Lorenzo di Bartoluccio orafo de avere fior. III. den. posto de dare innanzi a c. 44. etc. Vgl. das. fo. 44. 45.

3) Archiv. cit. libro Alloghagioni s. cit. fo. 4. 6. und a. t. 7. 8. a. t. fo. 14. a. t. 15. und a. t. 18. 18. a. t. fo. 32. 36. 39. wird der größte Theil der Fenster des Domes an verschiedene Glasmusaicisten verdungen.

Diese Musaicisten (man war damals wenigstens in Italien noch weit davon entfernt, auf Glas zu malen) heißen: Guido Nicolai, plebanus s. ..... Pelagii et cappellanus in ecclesia s. Petri majoris. Bernardus Francisci magister vetrorum. Dominichus pieri de pisis, prior sci Sisti de Pisis. Carulus Francisci Zeti, civis Flor. magister fenestrarum vetri. Angelus Lippi magister fac. fenestras vitri. Laurentius Antonii cappellanus s. Petri majoris. Die nähern Umstände zeigen sich besonders fo. 32. 1442. XII. Martii — locaverunt — Bernardo Francisci, qui facit fenestras de vetro ad faciendum et fieri faciendum et laborandum Duos oculos coloritos de illis de tribuna magna, illi vid. qui erunt declarati per operarium et cum illis designis et storiis sibi dandis per dictos operarios.

und fo. 36. die secunda Maji (1443.)

— lochaverunt — Bernardo Francisci, qui facit fenestras de vetro — Duos oculos de vetro in tribuna magna — vid.

Unum ex latere destro vid. versus tribunam corporis Christi in quo debet esse resuressio dni nri Jhs. XPI. secundum designum sibi dandum et debet fieri justa illud incoronatio.

Alium vero oculum . . . alia tribuna et justa dcm oculum in quo debet esse quum dominus no. oravit in orto et cum designo sibi dando. quos debet bene lavorare arbitrio dnorum operariorum et boni magistri et debet abere pro suo magisterio vitreo

tagliatur. *) et aliis librar. undecim et soldi decem, picc.

Operarii predicti promictunt solvere designum, pictorem et ferramenta, facere pontes et alia occurrentia.

Aus diesem Protocoll erhellt, wie es zu deuten sey, wenn Ghiberti (cod. cit.) erzählt, daß er Fenstermalereyen gezeichnet, das ist, deren Vorzeichnung entworfen habe. Obige Citate betreffen zum Theil eben jene Augen und Fenster, deren Ghiberti erwähnt.

4) Im Jahre 1417. übernahm Ghiberti die Anfertigung zweyer Felder des reich verzierten Beckens von Erz in der Taufkirche der Sieneser. Sie sind gut ausgefallen, mögen indeß dem Künstler selbst minder genügt haben, weil er sie in seiner Schrift nicht einzeln hervorhebt. Das Duplicat des Vertrages findet sich Archiv. dell' opera del Duomo di Siena, Pergamene, N°. 1437. 1438. Nachstehenden Auszug entnehme ich aus Nummer 1438., weil solche besser im Stande ist.

Anno domini 1417. Indict. predicta (decima) die vero XXI. mensis Maji. Actum in opera seu domo opere sce Marie de Senis etc. — Egregii et hon. viri D. Katherinus Corsini miles et operarius ecclesie cathedralis etc. — magistro Laurentio Bartholi aurifici de Florentia. —

*) Ich wage nicht, diese Abbreviatur aufzulösen. Tagliare, heißt schneiden, zuschneiden. Gewiß also wollte der Notar sagen: für seine Arbeit, nemlich das Zuschneiden des Glases und Anderes.

Item quod magister Laurentius teneatur et debeat, conplevisse unam de dictis tabulis et ystoriis in decem menses proxime venturos cum omni perfectione ipsius et figurarum, quam sic factam et conpletam ostendere debeat dictis operario et consiliariis suis antequam ipsam tabulam deauret et postea cum auro, ut possint ipsam videre et examinare si placeat eis et si habeat omnem perfectionem suam et super ipsam habere Illam Informationem de qua eis placuerit et sic visis et examinatis omnibus habeant et teneantur declarare pretium et salarium debitum et debendum eidem magistro Laurentio tam pro ipsa prima tabula quam pro alia, scilicet que per eos fuerit declarata, poni debeat ad exequtionem. Et quod ipse magister Laurentius teneatur cum deaurabit eas, ipsas deaurare ad nuotum *), et non cum pannellis.

Item quod dictus magister Laurentius teneatur et debeat postquam dicta prima tabula fuerit facta et visa et pretium declaratum ut supra in decem menses tunc proxime sequturos fare illam tabulam seu Ystoriam cum figuris et forma sibi per predictos datis et traditis de bono Actone **) et bonis figuris ad similitudinem prime et melius si fieri potest ut bene stet sicut prima et melius.

Item quod dictus Dominus Catherinus et consiliarii prefati non possint nec debeant antequam fiat et videatur dicta prima tabula et storia et declaretur pre-

*) a nuoto, S. die Wörterb.

**) Ottone, Erz.

tium ut supra locare alicui sex figuris (das Duplicat hat: figuras) que fieri debent in dicto fonte baptismi. etc.

Lorenzo erhält eine Vorausbezahlung von hundert Goldgulden. Der Notar: Jacobus olim Nuccini. Die übrigen Felder arbeitete in der Folge Jacob della Quercia (S. Arch. cit. Perg. N°. 1439. 1450. 1473.) und Donatello.

II. Donatello.

Archivio dell' opera del Duomo di Siena. Libro E. 5. Deliberazioni . principiato ao. 1433. due d'Agosto.

fo. 3. et a. t. A di XVIII. di Agosto.

E (J) prefati Misser lo operajo et Conseglieri, absente Andrea ragunati etc.

Conciosiacosache a loro si sia presantato Pagno di Lapo, garzone di Donato di Nicolò da Fiorenza et abbi domandato per parte d'esso Donato, che si saldi certa ragione di denari, che 'l detto Donato a avuti da la detta opera, et di lavorii per esso Donato facti per la opera predetta, el quale saldo di ragione é ragionevole et debito; et veduto che 'l detto Donato a avuto in prestanza da la detta opera libre settecento trenta otto et soldi undici, come appare al libro giallo della detta opera a fo. 90. Et veduto che 'l detto Donato a servito la detta opera et fatto certe figure d'ottone aurate per lo baptesimo, che é nella chiesa di sancto Giovanni, le quali più chiaramente et per partito saranno specificate al libro del camarlengho, per le quali figure debba avere libre settecento vinti di den. etc. di concordia deliberarono, che 'l camarlengho della detta opera senza suo pregiudizio o danno accenda creditore

esso donato ne' libri de la detta opara de le dette libre settecento vinti di denari, et dapoi essa quantità aconci et ponga a la detta posta del detto Donato dove é scripto debitore. Et perchè Donato detto, fatto el detto sconto, resta a pagare de la detta quantità Lib. diciotto e soldi undici, Et considerato, che esso Donato fece uno sportello per lo detto baptesimo pur d'ottone aurato, et quale non é riescito per modo, che piaccia a essi operaio et conseglieri, Et volenti usare discrezione al detto Donato, et che lui non patischa tutto il danno, che pare alquanto ragionevole e giusto, accioche lui non abbi perduto in tutto el tempo et la fadigha, deliberarono solennemente, che 'l detto camarlengho senza suo pregiudicio et danno de denari dessa opera dia et paghi a Donato predetto libre trenta 'otto e soldi undici di Den., nela qual somma conti e sconti le dette libre 18. et soldi undici dovute dal detto Donato alla opera predetta per resto della somma predetta. Et che 'l detto sportello sia libero del detto Doato. El quale sportello el detto misser Bartolommeo oparajo dè *) et consegnò al detto Pagno di Lapo ricevente per lo detto Donato in presentia di me notajo e testimonj Infrascripti etc.

Darauf in weitläuftigen Formeln die Quittung des Beauftragten des Donato.

Von diesen Mißhelligkeiten hatte Vasari, dem, wie ich verschiedentlich bemerkt habe, in sienesischen Dingen ein flüch-

*) diede.

tiger örtlicher Forscher berichtet haben muß, eine freylich höchst unbestimmte Kunde erlangt, welche er, im Leben des Donato, auf folgende Weise ins Kleine ausmalte.

„Auf dem Wege von Rom nach Florenz (wie gewöhnlich, so weiß Vasari auch hier die zufälligen Nebenumstände viel besser anzugeben, als die Hauptsache) übernahm Donato den Guß eines Thores von Erz für die Taufkirche zu Siena. Als nun Alles zum Gusse vorbereitet war, verließ er auf Zureden eines durchreisenden Freundes (?) diese Arbeit unvollendet, ja kaum begonnen, um nach Florenz zurückzukehren. Das einzige Stück, welches er in der Bauhütte gedachter Stadt zurückgelassen, ist eine Figur des Hl. Johannes des Täufers von Erz, welcher der rechte Arm fehlt. Man sagt, daß Donato ihn herabgeschlagen habe, weil die Domverwaltung ihm seinen vollen Lohn nicht ausbezahlen wollen."

Diese Angaben enthalten zunächst innere Widersprüche; denn, wie konnte Donato auf Lohn Anspruch machen, wenn er die Arbeit, welche er übernommen, so muthwillig, als Vasari berichtet, verlassen hätte. Sie widersprechen ferner der urkundlich begründeten Thatsache, daß Donatello der Domverwaltung einige Reliefstücke gearbeitet und wohlbeendigt abgeliefert hat, welche noch am Taufbecken vorhanden sind. Uebrigens ist es klar, daß jenem Mährchen des Vasari eine unbestimmte Kunde von jenem Sportello zum Grunde liegt, welches die sienesische Domverwaltung dem Donatello zurückstellte, weil die Arbeit nicht nach Wunsch ausgefallen war. Sportelli sind indeß kleinere Thüren, wie man sie an Schränken, Altarschreinen und Vergitterungen anzubringen pflegte; nicht porte, Thore, oder gar, wie man hier annehmen müßte, Kirchenthore.

Ob man wohl jemals dahin gelangen wird, in den Schriften des Vasari den einsichtsvollen Kunstkenner, den angenehmen Schriftsteller, vom Compilator ohne Urtheil und Gewissenhaftigkeit, vom dichterischen Historiker zu unterscheiden? —

III. Michelozzo di Bartolomeo.

Archiv. dell' op. del Duomo di Firenze. Libro Alloghagioni etc. s. cit. fo. 57.

MCCCCXLVII. die 28. Februarii. Nobiles viri etc. locaverunt: Michelozzo Bartolomei intagliatori etc.

Gli operai aluoghano a Michelozzo di Bartolomeo intagliatore una graticola di bronzo per l'altare, che al presente si fa nella capella di s. Stefano, la quale graticola ricigne tutte quatro le faccie di detto altare. In questo modo.

Chella detta graticola sia composta nelle due faccie maggiori di ventuno compassi cioé tre filari, sette per lo lungo di detto altare et tre per l'alteza come mostra uno disegnio fatto nel muro nella loggietta dell' opera di mano del detto Michelozo, et nelle due teste minori solo un filare de' detti conpassi per alteza, ricinti intorno i decti conpassi. E y detti conpassi debbano essere conposti et ornati di transfori............. ornamenti, come nostra uno modello fatto per detto Michelozo per detti compassi, il quale debba stare apresso i detti operai. E promette detto Michelozo quello lavorare bene e diligentemente a uso di buon maestro etc. Et gli operai detti gli debbino dare tutta la materia et, per insino avra, se ne gli da libre cin-

quecento cinquantasei, che avanzò dal gietto delle porte della sagrestia. Et più debbe detto Michelozzo avere per suo maestero quello e quanto sarà dichiarato per gl' operai, che per gli tempi saranno.

Dieser Auftrag einer an sich selbst handwerksmäßigen Arbeit zeigt, daß Michelozzo die Gußarbeit als Gewerbe betrieb. In Bezug auf seine Vorrichtungen und auf seine Fertigkeit in solchen Arbeiten ward er, wie ich vermuthe, als Gehülfe des Luca della Robbia auch bey dem Gusse der Thore der Sacristey angestellt, deren obige Verhandlung erwähnt. Vgl. Belege, IV.

IV. Luca della Robbia.

1) Archiv. et Libro citt. fo. 5. a. t.

Eodem anno (1438.) die vigesima mensis Aprilis etc. — Lochaverunt: Lucae olim Simonis marci della robbia Intagliatori (also nicht aurifici) et civi Floren. presenti et conducenti ad faciendum et construendum: Duo altaria pro duabus capellis s. Marie del fiore intellecto modo etiam intellecto designo. vid. In capella titulata et sub titulo santi petri apostoli in dicta Ecclesia unum altare marmoris longitudinis et largitudinis secundum modellum lignaminis vid. in largitudine brach. trium cum septem octavis alt. brachii vel circha etiam illis mensuris sibi dandis et cum tribus compassis . in facie anteriori uno vid. in qualibet testa, in quibus sint storie santi Petri predicti prout dabuntur et designabuntur ei. Et in parte posteriori prout alias deliberabitur.

Secundum vero altare sit in capella titolata sub

vocabulo S. Pauli apostoli illius largitudinis et longitudinis prout sup datur de alio superiori et secundum modellum .... quod factum fuit de cera per donatum Nicholai Becti Bardi *) quod est in dicta opera . vid. super quatuor colunis et in part. intus cum forma ovale cum storiis et figuris marmi arche santi Pauli predicti. Que altaria facere debeat ad usum boni magistri ita et taliter, quod sint prout requiritur in dicta ecclesia. Et debeat habere pro sua mercede pro dictis laboreriis pro pretio alias declarando et ordinando per operarium predictum et debeat et obligatus sit primum altare dare perfectum hinc ad quindecim menses et alium post alios quindecim menses et propterea obligavit dictis operariis bona sua presentia et futura etc.

2) Archiv. et libro cit. fo. 54. a. t.

Die XI. mensis ottobris (anno 1446. v. fo. 53.) Operarii antedicti — — locaverunt et concesserunt etc. Luce Simonis della robbia scultori presenti et conducenti ad faciendum:

Unam storiam terre cocte Invetriate illius materie qua est illa posita in arcu sacrestie qde storia debet esse vid. Ascensio dni nri Yhu XPI, cum duodecim figuris apostolorum et matris ejus virginis marie et quod mons sit sui coloris arbores etiam sui coloris et secundum designum factum in quodam modello parvo, qui stare debet in opera usque ad perfectionem dicti laborerii et melius, si melius fieri potest.

---

*) Hier haben wir die ganze Genealogie des Donatello.

Quam storiam debet perfecisse hinc a decto menses proximos futuros *) et posuisse super archum secunde sacrestie et pro qua storia et Magisterio debet abere et pro suo magisterio labore et industria illud quod declaratum erit per offitium operariorum venturorum in offitio existentium etc.

3) Arch. et libro citt. fo. 51. ss.

Anno domini ab ejus incarnatione MCCCCXL quinto Ind. octava die vigesima ottava mensis februarii. Actum in audientia operariorum interiori presentibus testibus etc.

Nobiles prudentes viri Anfcjone Laurentii Pieri Lenzi et Matheus Antonii de Albertis operarii opere chathedralis ecclesie sante Marie del Fiore civitatis Florentiae simul in audientia et locho eorum solite congregationis pro ipsorum offitio exercendo. Intellect. qualiter Consules artis Lane ...... **) Intellect. locat. facte Donato Nicolai die XXVII. martii 1417. de duabus portis pro duabus sacrestiis majoris Ecclesie Florentine et intellect. qualiter dictus Donatus dictas portas non fecit et justis de causis........ unam de dictis portis removerunt a dicto Donato et concesserunt licentiam prefatis operariis dictam

---

*) Beachte diese kurze Frist. Das Modelliren mochte dem erfindungsreichen Künstler schnell von der Hand gehn. Anders verhielt es sich mit Ausführungen in Marmor und Erz.

**) Die Abkürzungen in dieser Lagune sind mir unverständlich. Die erste Verschlingung scheint p t. (pro tempore? oder, preteriti?) die nachfolgende möchte bloß anzeigen, daß der Notar den Satz fallen gelassen.

portam prime sacrestie locande eis et quibus et pro eo pretio prout sibi videbitur. Quiquidem operaii visa predicta licentia omni modo locaverunt et concesserunt.

Ad fàciendum unam portam bronzi pro prima sacrestia prout dic.

Michelozio Bartolomei populi sci Marci.

Luce Simonis Marci della robbia et

Maso Bartolomei

Sociis intagliatoribus dictam portam modo et forma inferius descripta prout apparet per scriptum factum manu dicti Michelozi cujus tenor de verbo ad verbum talis est. vid.

Gli operai aluoghano et danno affare

a Michelozo
Luca et
Maso } una porta di bronzo per la prima sagrestia di santa maria del fiore di quella altezza et larghezza chessaspetta et richiede alla forma gia data alla detta sagrestia. E di quella forma modo et ornamenti che mostra uno Modello al presente é apresso al detto Michelozo et conpagni di questa forma. Et quale modello debba stare nella udientia di detti operai.

La detta porta di due pezzi. Et in ciaschuno pezo cinque quadri . vid. ornati di Cornici doppie Infrallequali cornici debbano i detti Maestri fare fregj piani lavorati alla damaschina doro et dariento solo come parrà a detti operai. Et Inciaschedunchanto di detti quadri uno conpassino entrovi una testa di profeta delle quali teste ne va dodici in ciaschun lato. Et Inciaschuno de detti quadri tre fighure, cioé nel mezo di ciaschuno quadro uno tabernacolo di mezo rilievo

lavorato alla damaschina come i detti fregj. Entrovvi una figura assedere di mezo rilievo nominata, Chosi, Chenne (che ne') primi due quadri di sopra, E nel primo da man ritta la figura di nostra donna col figliuolo in braccio, nell' altro la figura di santo Giovanni batista. Et Inciaschuno degli altri quadri, che restano otto la fighura de vangelisti e dottori della chiesa. E ciaschuno con due angioletti ritti dallato fatti di mezo rilievo. E nerovescio (nel rovescio) di detta porta i medesimi quadri che daritto Ricinti di cornici come di sopra et come mostra detto Modello senza alcuna figura o altri ornamenti.

Et promettono detti Michelozo Lucha et Maso tutte le dette cose fare et perfettamente conduciere a uso di buoni huomini infral tenpo et termine di tre anni.

Et J detti operai debbano prestare al detto Michelozo, Lucha et Maso per supplimento del detto lavorio Inanzi fior. dugento cinquanta.

Et dipoi per aumento dessa ciaschuno mese fior. venticinque.

Prout apparet in dicta scritta. Et dicti operai dare debeant dictis pro eorum magisterio et labore floren. auri Mille Centum. Et quia in dicto Modello sunt addita certa ornamenta alla damaschina seminat. circha conpassus et in tabernaculis dictarum figurarum que res non sunt conprese in superius pro qua aggiunta abere debent illud plus quod declarabitur per offitiales operariorum pro tempore existentium.

Et tenentur dicti operarii dare dictis Michelozo

Luche et Maso pro faciendo predicta Materiam opportunam vid. bronzum, Argentum et Aurum pertinent dict. port. etc.

4) Der rohe Guß der Vorseite jenes Thores war im Februar 1447. (48.) bereits vollendet, weil man (S. Belege III.) dem Michelozzo das übrig gebliebene Erz, Behuf einer anderen Arbeit überweiset. Indeß waren diese Theile im J. 1461. weder gelöthet, noch gereinigt und nachgeputzt, wie aus nachstehendem Notar. Protocoll erhellet.

Archivio e libro citt. fo. 72.

In dei nomine Amen Anno domini ab ejus salutifera Incarnatione Millesimo quadringentesimo sexagesimo primo Ind. nona mensis Aprilis etc.

Egli é vera chosa chome

Michelozo di Bartolomeo Lacha di Simone di Marcho della robbia	}	intagliatori avendo a- vertenza a

una allogagione alloro facta pegli operai di S. Maria del Fiore insieme con Maso di bartolomeo ancora intagliatore oggi morto insino al anno 1445. et del mese di febrajo.

Una porta della prima sagrestia cioe di due lati con piu ornamenti et lavorii come nella allogagione rogata per mano di me notaio infrascritto chiaramente apparisce.

Onde oggi questo di detto.

Michelozo et Lucha sopradetti con protestatione nel principio mezo et fine del presente contracto apposto cheglino non intendono per questo atto et contracto essere piu o meno obligati che Erano Inanzi al pre-

presente contracto sono contenti et di consentimento et volonta et in presentia de nobili huomini.

Giovanni di Domenicho Giugni } operai di
Bartolomeo dagnolo Ciai } detta opera

a tutte le infrascripte cose consentienti aluoghano a

Giovanni di Bartolomeo Intagliatore presente et conducente per se et con quella conpagnia allui piacesse a

Nettare detti Telai cioe detti due lati già gittati et commettere e battitoi di detta porta. Et ristorare se alcuno manchamento fusse a detti telai et que lavorare In tutte le loro parti dallato Ritto et dallato rovescio e da tutte le sue parti bene e diligentemente a uso di buono maestro. E tutte predette chose fare Intorno a detti telai che di Nicista sara Intorno a quelli si et in tal modo che niuna chosa manchi se non Rizarli alla detta sagrestia.

Et sono dacordo detto Giovanni abbia per sua faticha et Maestero et Intero pagamento dogni chosa delle sopradette fiorini dugento correnti. E quali gloperai anno a pagare a detto Giovanni o a chi lui dicesse tempo per tempo chome lavorra (lavorerà). E annosi a porre al conto della condotta tolta delle dette porte per detti Michelozo et Lucha et Maso.

E piu sia addare per lopera a detto Giovanni à spesa dopera quella quantita di bronzo manchasse per avergli a ristorare in alcuna parte. E simile ara (avrà) se bisogno navesse.

E debbe in vece detto Giovanni per potere met-

tersi Inpunto di Masserizie a tale lavorio appartenenti et opportune fior. dieci.

E debbe detto Giovanni lavorare o fare lavorare dette porte nell' opera. E lopera adattarlo di luogho ydoneo.

E Detto Giovanni dar forniti detti telai come detto per di qui a Mesi sedici e quali sedici mesi cominciano adi primo di maggio futuro MCCCCLXI.

E decti operai parendo loro possino prolungare per insino a Mesi quattro in una volta oppiu.

Actum in opera dicta dicta die persentibus testibus Laurentio Lapi Johannis Nicholini, Johannis Francisci domini Johannis de Zatis, Bernardo Mathei del borra capudmagister cupole et Maso Jacobi Suchieli capudmagistro opere.

Darunter von etwas abweichender Hand:

accettarono dette porte sotto di 17. dicenbre 1463. per bene fatte.

5) Arch. et libro citt. fo. 73. a. t. findet sich eine neue Vereinbarung mit unserem Luca della Robbia, d. d. die IV. mensis Aghusti MCCCCLXXIV. (verschrieben für 1464.) welche um einige Tage später, fo. 79., wiederholt wird. Ich folge dieser letzten:

— Anno — Millesimo quatringentesimo sexagesimo quarto . . decimo Aghusti:

Nobiles etc. — — avere inteso che l'anno 1444. fu alloghato per loro Anticessori a Michelozzo di Bartholomeo Intagliatore et a Lucha di Simone della robbia et a Maso di Bartholomeo Intagliatore detto Masaccio una porta di due pezzi e con piu orna-

menti et pacti et modi come nella alloghatione si contiene per pregio et nome di pregio di fiorini 1100 doro come apare al presente libro indietro a carta 51 Et inteso, che dette porte essere circha d'anni venti che niente non vi si lavoro Et dipoi inteso che nel anno 1461. . . di 9. daplile di detto anno fu alloghato per gli operai con licentia et consentimento di detto Lucha a Giovanni di bartholomeo Intagliatore fratello di detto Maso a netare et raconciare detti telai et porte per pregio o nome di pregio di fiorini 200 doro come apare a detto libro alloghazione a carta 72 Et inteso detti telai et porte essere nette et bone et in perfetione raconci per conto l'Alloghagione allui fatta Et inteso che dipoi dopo la detta alloghagione dette porte sono poste dalato et dentro non vi si fare nulla Et inteso detto Maso di bartholomeo essere morto piu anni sono Et inteso detto Michelozzo essere absentato et non essere in queste parti et non ci avere a essere di questo .... ne a questi tempi et nonne essere a Firenze se nonne detto Lucha Et inteso che In quel tempo che detti telai e porte furono alloghate a detto Lucha michelozzo et maso loro avere auti anche di fiorini quatrocento o piu Et queli glebbono Michelozzo et Maso et detto Lucha nonne avere avuto nulla come apare .. libri di proveditori di detta opera et fior. 200 dati a detto Giovanni di Bartholomeo per detta nettatura Et volendo detti operai che dette porte et telai abbino qualche volta Effetto et conciateli a perfetione et inteso la volonta di detto Lucha et vedendo detto Maso morto et detto Miche-

lozzo absintato non veggendo alchuno modo che sia migliore piu benefico della detta opera et volendo che dette porte et telai abbino efetto che lusingna uscire della alloghagione presente che altrimenti si potrebbe far nulla et starebbe sanza alchuno efetto et in danno et verghongna della detta opera. Et vedendo et considerando quello che fu etc. — — —

Allogorono a detto Lucha presenti et conducenti et in suo nome proprio a finire et conpiere dette porte che sieno. In quella forma et modo come nella alloghagione prima apare. Et questo fecono (feciono) per pregio di fiorini septecento de quali si debba fare e paghamenti a detto Lucha . . . . et in quel modo et forma parra agli operai che in tenpi saranno con questo che la materia che bisonera per netare *) . . . dette porte gli sia dato. Et ongni altra cosa di suo propio. Et il quale Lucha presente conducente et consentiente alla presente alloghagione Ratificho et obligosi sotto etc.

V. Agostino d'Antonio.

1) Archiv. publico di Perugia. Annali decemvirali. 1462. fo. 38.

---

*) In der vorangegangenen Vereinbarung fo. 73. a. t. heißt es zu Ende: a fare conpiere et storiare dette porte et ongni altra et qualunque cosa come nella prima alloghagione si contiene che labbino piena perfetione per pregio etc. —

Da der Guß der Vorseite (S. IV. 4. und III.) beendigt war, so wird die noch zu fördernde Arbeit nothwendig auf die Rückseite zu beziehen seyn, welche in der That einige köstliche Figuren enthält, welche dem Geschmacke und der Kunst unseres Luca bey weitem mehr entsprechen, als die Arbeiten an der Vorseite.

Die XXIII. Maji.

Priores artium civitatis Perusii mandamus vobis heredibus Vici Baldi merchatoribus de perusio depositariis pecuniae nostri communis . . . . . . presenti nostro bullect. sive mandato: detis et solvatis et dare et solvere debeatis possitis et tenemini Magistro Augustino Antonii de Florentia scultori et constructori capelle santi Bernardini de Perusio pro parte satisfactionis et mercedis sibi debite pro constructione ipsius capelle florenos centum ad rationem XL. bol. pro quolibet floreno . absque ulla reteptione alicujus gabelle de quibuscunque.

Am Rande: Bull. Magistri Agostini Antonii de Florentia floren. C.

Mariotti (Lett. Perugine p. 98. s. Anm. 4.) giebt einen Vertrag von 1459. den ich nicht im Originale gesehen habe, worin: chome io Achostino d'Antonio schulptor Fiorentino abitatore in Perugia e fabrichatore dela fazata di sto Bernardino della detta Città etc. —

Er übernimmt darin die Auszierung der Kappelle s. Lorenzo in der Kirche s. Domenico zu Parugia. — In den übrigen schon von Mariotti richtig gelesenen Verhandlungen (Archiv. Xvirale . ad a. 1462. fo. 10. und das. ad a. 1473. fo. 48.) heißt er rundweg Magister Augustinus de Florentia.

2) Archiv. dell' op. del Duomo di Firenze, Libro Alloghagioni s. cit. fo. 78. a. t.

Anno — Millesimo quadringentesimo sexagesimo tertio Indict. XI. die XVI. mensis Aprilis.

Nobili homini — Dominicho di Giovanni Giungni
Ruggieri di Tommaso Minerbetti
— alloghorono A

Ghostino d'Antonio di Ducco (Duccio. S. VI. 1. wo, bracco, für: braccio, Guliano, für: Giuliano und andre Auslassungen des eingeschobenen: J.) di Fior. scultore in suo nome propio a fare uno gughante overo Erchole per porre in sollo edifitio et chiesa di sancta Maria del Fiore di quella grandezza et altezza et che chorrisponda a quella che é sopra alla porta di detta chiesa che va a 'servi — —. Et questo s'é convenuto per pregio et nome di pregio di lib. trecento trent una. E detto aghostino promesse dare fatto detto gughante per tutto el mese d'aghosto 1463. sotto la pena etc.

3) Archiv. p. di Perugia . annali X virali. ad a. 1462. (1463.) fo. 10. die veneris XII. Febr.

Venientes et existentes coram prefatis M. D. P. magister Benedictus Bonfiglj de Perusio etc. — et mag. Angelus magistri Baldassaris de Perusio etc. — pictores et magistri ut dictum electi ad videndum exstimandum declarandum et arbimentrandum anteriorem parietem sive frontem anteriorem capelle gloriosi confessoris sci Bernardini justa ecclesiam sci Francisci de Perusio — — constitutum fabricatum et fulcitum per Magistrum Augustinum sculptorem de Florentia si dictus paries et flons (sic) dce capelle fuit et est bene conglue et legaliter fabricatus et fulcitus secundum formam cedule et contractus celebrati et celebrate inter tunc M. D. priores et camerarios civitatis Perusii ex una parte et dcm magistrum Augustinum ex alia manu

Ser Jacobi rentii de Perusio publici notarii sub anno dni Millesimo IIIIᶜLVII. et ad referendum qui pictores et magistri ut supra electi ut dictum retulerunt prefatis M. Dnis prioribus, dictam parietem et flontem dce capelle fuisse et esse bene fabricatam et fulcitam per dictum magistrum Augustinum justa et secundum formam dicte cedule et contractus celebrate manu dicti Ser Jacobi de volunptate presentia et consensu spectabilis viri Lamberti berardi de cornio et francisci Bienencasa civium provisorum etc. —

War nun diese Arbeit im Februar des Jahres 1463. (gewöhnl. Rechnung) beendigt, so konnte Augustin im August desselben Jahres zu Florenz anwesend seyn und dort ein neues Werk unternehmen. Später wendete er sich wiederum nach Perugia. Ann. Xvir. Perug. 1473. fo. 46. die quarta mensis Junii, ist von einem Greifen die Rede, den Augustin in Holz schnitzen und vergolden sollte; zu Ende gelobt er: quod in casu quo dictum griffonem — non placeret dictis Magnif. Dom. Prioribus restituere dictos quinque ducatos et pro se retinere dictum griffonem. Um diese Zeit unternahm er zu Perugia die porta di s. Pietro, s. Mariotti Lett. Per. p. 96. f. und Guida di Perugia.

VI. Giuliano di Nardo da Majano.

1) Archiv. dell' op. del Duomo di Firenze. Libro, alloghagioni, s. cit. fo. 80.

MCCCCLX...... die XVIIII. aprilis. *)

*) In Folge einer alten Randbemerkung des Buches: 1465.

Nobiles viri etc. — alloghano.
a Guliano (Giuliano) di Nardo da Majano lengnajuolo presente et conducente et in suo nome proprio le due facce della sagrestia che l'una faccia e di sopra alla quarta laltra di sopra allo armadio le quali dette facce di ...... in una la storia quando nostro singnore fu presentato nel tenpio . . con Simeon. Et nell altra la nasciuta di nostro Singnore. Et in quel modo et forma che si dimostra pel modello dato per detto Guliano. El quale modello E apresso adegli operaj collavorio che .... et abbasene asieme a dichiarazione degli operai che pe tempi saranno per pregio e nome di pregio di fior. cinque per ongni bracco (braccio) quadro. El quale develo avere fatto per tutto ottobre 1465. sotto pene dello ...... di detti o piu. El quale guliano presente et consentiente a quella etc. —

dicta die

— alloghorono a detto Guliano presente et conducente et in suo nome proprio a fare la ghirlanda la quale a stare sopra agli armadi della sagrestia — et quel modo e forma che si dimostra pel modello dato per detto Guliano. Et quale lavoro debbe aver fatto per tempo et termine di mesi sei proximi che veranno etc. —

Diese, sehr löbliche Arbeit ist noch vorhanden.

2) Arch. et lib. citt. fo. 87. Anno Millesimo quadringentesimo septuagesimo primo. Ind. quarta et die vigesima mensis Septenbris videlicet vigesima secunda. Eine vorläufige Vereinbarung betreff der hölzernen Einfassung des Chores unter der Kuppel des florentinischen

Domes; derselben, welche Pollajuolo auf der Rückseite seiner Medaille (conjuratio Pactiana) angedeutet hat, welche indeß späterhin einer Einfassung von Marmor mit Arbeiten des Baccio Bandinelli und anderer hat weichen müssen. (S. Vasari, und raccolta di Lettere sulla pittura etc.) In dieser heißen:

Francesco di Giovanni di Francesco

Guliano di Nardo da Majano

Francesco di Domenico detto Moncatto tutti legnajuoli — und in der Folge: maestri peritissimi. Sie verpflichten sich nur im allgemeinen jeder für den dritten Theil der ganzen Arbeit und werden vorläufig aufgefordert, ihre Entwürfe zu machen und einzugeben.

VII. Nachtrag zu I. 3.

Wir haben oben gesehn, daß die Glasmalerey zu Florenz bis um das Jahr 1440. in nichts Anderem bestand, als in der musivischen Zusammensetzung farbiger Gläser; indeß muß die Kunst auf Glas zu malen und die aufgetragenen Farben einzubrennen schon um diese Zeit, oder unmittelbar darauf auch in Toskana eingedrungen seyn, wie nachstehende, für die Geschichte dieser Kunstart wichtige Vereinbarung beweiset, welche ich ihrer Reichhaltigkeit willen nicht abkürze.

Archiv. dell' op. del Duomo di Siena. E. 5. Delib. fo. 56. ss. Adi XXIII. di Aprile 1440. benche qui sia scripto dapoi a di 30. di Dicembre 1442. perchè il contratto é in suruno foglio apresso di me francesco notaio.

Misser lo operaio, conseglieri, et camarlengo sopradetti, a vice et nome de la detta opera, allogarono

a Ser Guasparre di Giovanni prete da Volterra, a fare di vetro l'ochio de la chiesa catthedrale di Siena, che é nela faccia che viene verso lo spedale di sca Maria de la scala et la piaza desso, sopra la porta di mezo de la detta chiesa, per prezo et con modi pacti et conditioni Infrascripti, cioé.

In prima chel detto Ser Guasparre sia tenuto et debbi fare el detto occhio secondo el disegno, che gli sarà dato per li detti operaio et suoi conseglieri presenti, o loro successori.

Item chel detto ser Guasparre debba mettare di suo proprio et ale sue spese tutto el vetro piombo stagno et saldature, che entrasse et fusse bisognevole al detto lavorio bene dipento, bene cotto et bene legato et saldato et dare el detto lavorio posto al detto occhio a le sue proprie spese et mettare di suo proprio tutte le legature di filo di rame che entrassero et fussero bisognevoli al detto lavorio.

Item sia tenuto et obligato el detto Ser Guasparre andare per lo vetro piombo stagno et filo di rame che bisognasse al detto lavorio a Venegia, o ad Ancona, o in altro luogo dove bisognasse et conduciare le dette mercantie et cose in Siena a tutte sue proprie spese et pericolo.

Item chel detto Ser Guasparre sia tenuto et debbi tessare et fare la rete di filo di Rame, con questo che la detta opara gli debbi dare l'armadura del ferro facta et el filo del Rame che entrasse ne la detta rete per lo detto occhio.

Item chel disegno che si dara al detto Ser Guasp.

debbi essare disegnato colorito et aombrato, et farsi a tutte spese desso Guasparre, excepto che la opara gli debba dare el panno lino et carte bisognevoli et l'armadura del legname et fiorini diciotto di lire 4. l'uno.

Item che la detta opara sia tenuta far fare a sue spese proprie tutti e ferramenti bisognevoli al detto lavorio et darli lavorati al detto Ser Guasparre quando sara el tempo che bisognaranno operare.

Item che la detta opara debba fare et far fare a sue proprie spese tutti e ponti bisognevoli per ponare el detto lavorio.

Item che quando el detto lavorio si porra la detta opara sia tenuta prestare al detto Ser Guasparre due maestri e quali autino a esso Ser Guasparre a fare le stampe per esso lavorio a pericolo proprio desso Ser Guasp. et pagando l'opara e detti maestri, et oltre a questo darli dieci opere di manovali.

Item chel detto Ser Guasp. abbi et avere debba della detta opara per le detto lavorio fiorini quattrocento di Liro quattro l'uno. Et piu quello che parra a Misser lo operaio et conseglieri che in quello tempo saranno et quegli che sono al presente, non passando fiorini quattrocento cinquanta.

Item chel detto Ser Guasp. sia tenuto et debbi avere fornito et posto el detto lavorio in tempo et termine di quattro anni prossimi da seguire dal di che sara condotto el vetro ne la città di Siena salvo sempre giusto impedimento.

Item chel detto Ser Guasparre non possa fare ne

allogarsi ne lavorare per alcuno modo alcuno altro lavorio per infino che avra finito el lavorio soprascripto del detto occhio, a la pena di fiorini dieci per ciascuno braccio di finestre che lavorasse, e quali debba pagare a la detta opara.

Item chel detto Ser Guasp. sia tenuto tenere continuamente tre o quattro compagni o garzoni, e quali lavorino con lui el detto lavorio per infino che sara fornito.

Item chel detto Ser Guasp. sia tenuto et debbi fare el detto lavorio di buono vetro et buoni colori a similitudine dell' altro occhio de la detta chiesa et degli occhi et finestre dellabbadia di sco Galgano.

Item chel detto Ser Guasp. debbi fare el detto lavorio bene commesso etc.

Item che la detta opara sia tenuta et debbi prestare al presente al detto Ser Guasparre fiorini dugento di Lire 4. l'uno etc.

Item chel detto Ser Guasp. sia tenuto fare el detto lavorio buono et a perfettione a detto dogni buon maestro.

Item che tutte le cose sopraseripte sintendino a buona fede et senza alcuna malitia et fraude. Et del detto contratto et allogagione, appare piu distesamente — — per mano di me Francesco di Stefano di Vannino notocio di Siena etc. —

Dieser Contract ward indeß, in demf. Buche fo. 59. a. t. und 60., auf Antrieb der neugewählten Rathgeber des Operajo als nachtheilig widerrufen und aufgehoben; worauf, daß

fo. 61., die Insinuation des Widerrufs und der Protest des Künstlers eingetragen wurde. In dems. Archiv, Pergamene, No. 1503., findet sich dieser Beschluß ausführlicher. Vielleicht widersetzten sich die Rathgeber des Operajo eben nur der Einführung einer damals in Italien noch ganz neuen Erfindung. Gewiß geschah jener Widerruf nicht etwa, weil der Glasmaler selbst verwerflich war, da die sienesische Domverwaltung späterhin im Jahre 1465., (Archiv. cit. E. 7. fo. XIII.) denselben Ser Guasparre di Giovanni da Volterra Maestro di finestre di vetro per uno anno fermo et uno altro a beneplacito, für den Lohn von, fiorini 36. di libre IV., ohne nähere Bestimmung der Arbeit in Sold nahm.

Die Erfindung der eingebrannten Malerey auf Glas wird dem Jan van Eyck beygemessen; die Epoche der Verbreitung dieser Kunstart über Toscana ist mit dieser Angabe überaus vereinbar.

Nachtrag zu den Belegen der Abhandlung VIII.

Folgendes Actenstück schließt sich in Ansehung der Kunstart den Belegen I. 1 — 5. der ersten Abhandlung dieses Bandes an. Indeß hatte ich dasselbige damals verlegt und finde erst hier eine Stelle, sie einzuordnen.

Archiv. dell' op. del Duomo di Siena, E. 4. Memorie fo. 10. a. t.

Memoria de le spese de la sepoltura de la buona memoria de Rev. Padre misser Karlo d'Agniolino veschovo stato di Siena, il quale passo di questa vita a di XI. di Settembre MCCCCXLIIII. cioé le spese de la lapida del marmo col fregio dintorno posta sopra a

la sua sepoltura in duomo al altare de la cappella di S. Crescenzio.

Et prima, per la pietra grande etc. —

Et piu per lo marmo del fregio dintorno etc. —

Et piu a Maestro Giugliano da Como per quarantacinque di a lavorato in sulla pietra grande a spianare et chavare e tabernacoli et la fighura a trapano et scharpelli sottigli — Lire XLV.

A maestro Antonio di federigho per vinticinque di a lavorato in su la detta sepoltura a cavare a trapano et scarpelli sottigli per tutto — lib. XV.

A Lorenzo d'Andrea per tredici di a lavorato in su fregj cioé a chavare per lo fogliame del fregio ch'é intorno a la decta sepoltura da di 12. genajo insino a di 27. 1445. et impeciare — lib. V. soldi XVII.

A Francescho di Stefano per tredici di a lavorato in su fregj et impeciare (auspichen, mit schwarzem Stucko ausfüllen) com'é detto di sopra a Lorenzo. — lib. V. soldi IV.

A Maestro Giovanni Sabategli per nove di a lavorato in su fregi dessa sepoltura — lib. VII. sol. IIII.

A Maestro Castorio di Nanni per sette di a lavorato in su fregi de la sepoltura del mese di Gienaio lib. V. soldi V.

A Pietro da Como per tre di d'aito a 'npeciare et radere e fregj — lib. I. soldi VIII.

A Maestro Pietro del Minella capo Maestro del uopara per piu tempo a dato in su la detta sepoltura in piu volte in disegniare et ordinare et inpeciare la

detta sepoltura et fregio di torno uno mese et mezo lib. XXXVIII. soldi VIII.

Per libre sesanta di pecie per soldi 2. a ℔. Per vinti quatro di ciera per soldi q. a ℔. Per libre dieci di bolo per soldi 1. den. 6 a ℔.	per la confezione del nero per fare el ripieno del cavato de la detta sepoltura et fregio. lib. XVII. soldi XI.

Hieraus lernen wir die Mischung des schwarzen Stucko, mit welchem die ausgehauenen Umrisse ausgefüllt wurden; auch ist die Vertheilung dieser Arbeit unter so viel Einzelne ganz merkwürdig, da sie die Oekonomie der bildnerischen Unternehmungen jener Zeit sehr glücklich ins Licht setzt.

XIV.

Die unumgängliche Vielseitigkeit in den Beziehungen, die Hindernisse der Entwickelung, die Ursachen des vorzeitigen Verfalles der neueren Kunst.

Ueber die Bestrebungen und Leistungen der Zeitgenossen Raphaels ist unter den Kunstfreunden und den Gebildeten überhaupt viel umständliche Kunde verbreitet. Freylich wurden die erreichbaren urkundlichen Nachrichten bisher bey weitem nicht erschöpft; freylich wird Vasari auch in dieser Gegend der Geschichte noch immer als Hauptquelle betrachtet und ausgenutzt. Indeß ist dieser Schriftsteller, dem man den vielseitigsten Kunstsinn und die feinste Beobachtungsgabe nicht absprechen kann, bey gehöriger Berücksichtigung seiner persönlichen Schwächen und Befangenheiten für so neue Zeit schon als Zeuge anzusehn, weßhalb die Bestätigung oder Berichtigung und Mehrung seiner spätesten Malerleben mir selbst vor der Hand mehr wünschenswerth, als dringend zu seyn schien.

Wünschenswerth wäre besonders die Ehrenrettung solcher Arbeiten, welche, durch Verunglimpfungen des Vasari bisher nicht nach dem vollen Maße ihres Kunstwerthes anerkannt und eben daher nur selten besucht werden. Zu diesen gehören jene herrlichen Mauergemälde des großen Hofes im Kloster Monte Uliveto maggiore, welches auf dem Wege von Siena nach Rom nur sechs Miglien von der Station Buon-

convento entlegen ist. Von dort aus, wo man ohnehin anzuhalten pflegt, führt ein gebahnter Weg nach dem wohlbelegenen, schön gebauten Kloster hinauf, wo die gastlichen Ordensgeistlichen den Ankommenden Erfrischungen zu reichen bereit sind, das erdenklich beste Brodt, den reinsten und reifesten Wein, des köstlichen, balsamischen Oeles nicht zu gedenken. Wie wäre es möglich, so mannichfaltigen Lockungen zu widerstehen? Indeß überlassen die meisten Reisenden die Eintheilung ihres Weges den Anordnungen der Lohnkutscher, was sie allerdings der Mühe überhebt, zu überlegen und sich selbst zu bestimmen.

Der große Hof dieses Klosters enthält sechsunddreißig bemalte Mauerflächen, Lunetten, wie die Italiener solche halbrund beschlossene Bilder zu nennen pflegen. Den größesten Theil dieser Arbeit beschaffte ein sienesischer Maler, Giovann Antonio Razzi, dessen Talent meist nach seinen späteren, flüchtigeren Arbeiten zu Rom und Siena abgemessen wird, denen allerdings der Reiz und Formensinn nicht abzusprechen ist, wohl aber Gediegenheit der Ausbildung, Styl und begeistertes Eingehn in das Wesen seiner jedesmaligen Aufgabe. Da nun auch Vasari gegen diesen Künstler, dem er einen üblen Namen gemacht hat, ich weiß nicht aus welchem Grunde gereizt war *), so vereinigte sich Vieles, ihm in den Augen unserer

*) Vasari, vita di Gio. Ant. detto il Soddoma. Er behauptet darin: Razzi sey nur bey dem Pöbel seiner Vaterstadt in Ansehn gestanden; er habe die Arbeit in Monte Uliveto erbettelt; die Mönche daselbst haben ihn den: Mattaccio genannt. Von seinen Arbeiten im Vatican sagt er: ma perchè questo animale, attendendo alle sue bestivole et alle baje, non tirava il lavoro innanzi etc. — In diesem einzigen Leben ist Vasari unwürdig. Er selbst, oder nur sein Berichtgeber, mochte persönliche Veranlassung haben, den Razzi zu hassen.

Zeitgenossen zu schaden. Indeß war Razzi zu Anfang des sechzehnten Jahrhundertes einer der grösesten Maler. Seine Abnahme vom Kreuze bey den Franciscanern zu Siena ist so schön geordnet, als irgend ein Werk dieser Zeit, obwohl in den Formen minder ausgebildet, als gewisse Fragmente eines auf feinstem Nesseltuche a tempera gemalten Bildes, dessen leider unvereinbare Bruchstücke in meinen Händen sind. Diese enthalten eine Darstellung der Metamorphose des Cephalus; Läge, Stellung und Ausdruck der Hauptfiguren erschöpfen alle Wünsche; die Ausbildung der Formen deutet auf bildnerische Absichten, und wirklich können die Handgriffe der Bildnerkunst dem Razzi nicht fremd gewesen seyn, da man ihm in seinen besten Jahren einen Erzguß übertrug *), was die

---

*) Archiv. dell' op. del Duomo di Siena. Libro E. 9. Delib. fo. 28. a. t. die XXII. Junii M. DXV. — operarii et commiss. etc — deliberaverunt locare et locaverunt Magistro Johanni Antonio alias Sodoma pictori ad faciendum unam figuram unius apostoli brunzii in ecclesia catthedrali in illis modis et pactis et conditionibus, prout fuit locatio Jacobo Cozzarello.

Item lochaverunt ei aliam figuram et hoc ad beneplacitum operariorum si ipsis videbitur. Aus dem Nachfolgenden: Et quod ipse Jo .Antonius . . . . (die fehlenden vier Worte habe ich nicht gelesen) dce opere gratis et sine ullo pretio ad pingendum. würde man schließen können, daß in den vorangehenden eben nur von malerischer Nachahmung der Bronze die Rede sey. Indeß lehrt der Contract mit Jac. Cozzarello, auf welchen dort hingedeutet wird, daß man dem Razzi einen wirklichen Erzguß verdungen habe. S. Archiv. delle riform. di Siena. Deliber. di Balia, To. XLVII. anno 1505. fo. 75. a. t. die XI. Oct.

Sp. viri tres de collegio Balie super opera ecclesie cathedralis electi et deputati vigore eorum auctoritatis de qua supra sub die 24 Julii locaverunt magistro Jacobo Cozzarello ad fabricandum Apostolos eneos per . . . . . in ecclesia cathedrali secundum

ienesischen Topographen, wenn ich recht entsinne, bisher über-
ehen haben.

Kräftiger freylich und vielseitiger zeigt sich Giovann Antonio
n jener Reihe von Darstellungen aus dem Leben des Hl. Be-
edict im Kloster Monte Uliveto maggiore. Neun dieser großen
Bemälde beendigte Luca Signorelli aus Cortona; sie gehören
u seinen spätesten, aber auch zu seinen reifesten und überleg-
esten Werken, in welchen Razzi offenbar an einzelnen Stellen
usgeholfen hat, vornehmlich bey jenem schönen Jüngling in
untgeflammter Bekleidung, welcher über den Formengeschmack
es Signorelli hinauszugehen scheint. Uebrigens hatte Luca
or jenem eine größere Sicherheit in der Handhabung der
Malerey al fresco voraus, besonders eine gewisse Energie der
Handlung und Stärke des Charakters. Vielleicht wählte er
ben deßhalb die späteren, ernsteren Lebensereignisse des Hei-
igen, wie denn überhaupt beide Künstler gemeinschaftlich und

---

esignum unius fabricati per Franciscum Georgii pro pretio flor.
ctingentorum de Libris 4. pro quolibet floreno (pro) apostolo
uolibet, et de pretio basis et positionis et locationis in columnis
it plene remissum in dictos tres et de basamentis.

Presente dicto magistro Jacobo et acceptanti. Actum etc.

Die Erörterung dieses Umstandes ist nicht so unwesentlich, als
nan glauben dürfte, Giovann Antonio Razzi erreichte in seinen
esten Arbeiten eine Schönheit und Ausbildung der Form, welche
n der modernen Malerey unübertroffen blieb. Diesen Vorzug
nochte er seinen bildnerischen Vorarbeiten verdanken, was uns
on Neuem an den Einfluß der bildnerischen Bestrebungen auf die
Entwickelung der Malerey erinnert, den ich in der vorangehenden
Abhandlung verschiedentlich hervorgehoben. Einige Bekanntschaft
nit den Handgriffen des Modellirens in nassem Thon, einige Ver-
uche, die Form als Form, nicht einzig dem Scheine nach, aufzu-
assen, dürften mithin der höheren Ausbildung malerischer Anlagen
m Ganzen förderlich seyn.

in gutem Einverständniß mögen gearbeitet, und die darzustellenden Begebenheiten nach Lust und Gelegenheit unter sich vertheilt haben. Die übrigen siebenundzwanzig Darstellungen vollbrachte Razzi allein und zeigte darin einen Umfang der Beobachtung, eine Schärfe des Sinnes für die Bedeutung des Charakters und der Bewegung menschlicher Formen, welche in seinen späteren Gemälden einer sehr allgemeinen Vorstellung von sinnlicher Anmuth Raum gegeben hat. Häufig benutzte er in diesen Zusammenstellungen jene heftige Bewegung, jene starke, beynahe überladene Charakteristik, welche in den Arbeiten des Sandro Botticelli anzieht und über deren Willkührlichkeiten hinaussehn macht. Wie nur der Sieneser zu diesen Reminiscenzen gelangt seyn mag? Vielleicht hatte er bey Filippino gelernt, oder demselben als Geselle gedient. Es hat seine Durchschnittsvorstellung von schöner weiblicher Bildung eine gewisse Verwandtschaft mit den anmuthigen Weiberköpfen der Kappelle Strozzi in sta Maria novella. Indeß fehlt es mir, diese Wahrscheinlichkeiten zur Gewißheit zu erheben, bis jetzt an urkundlichen Zeugnissen.

Giovann Antonio war auch in der Folge bisweilen kräftig und ausdrucksvoll, z. B. in den Malereyen der Kappelle der Hl. Katharina in s. Domenico zu Siena; häufiger reizend und lieblich, wie besonders in dem bekannten Gemache der Farnesina zu Rom; doch unterlag er, im Ganzen angesehn, dem gemeinsamen Schicksal aller großen Talente, welche das Todesjahr Raphaels überlebten. Dieser große Künstler, den man auch in den dunkelsten Epochen stets als das vorleuchtende Gestirn der neueren Kunst betrachtet, dem man indeß, statt im Thun und Lassen seinem Beyspiel zu folgen, nur eben in seiner unerreichbaren Eigenthümlichkeit nachgeahmet hat,

durchmaß zuerst den ganzen Umfang der neueren Malerey. In der Auffassung christlicher Motive und Aufgaben hielt er sich, nach dem Beyspiele der umbrischen Schule an jene glückliche Mischung altchristlicher Strenge und moderner Weichheit der Empfindung, deren Entstehung und Fortpflanzung uns in der vorangehenden Abhandlung beschäftigt hat. Die mönchische, theils burlesk pathetische, theils schwärmerisch religiöse Richtung blieb ihm fremd; vielleicht überhob ihn seine frühe Versetzung an den päpstlichen Hof der Auflösung von Aufgaben dieser Art. Hingegen zeigte Raphael, wie der poetische Stoff der antiken Kunst mit den Bestrebungen und Möglichkeiten der neueren vortheilhaft auszugleichen sey.

Dieser Stoff, welcher bald Mythus, Fabel und Poesie *), bald Symbolik und wie immer sonst benannt wird, umschließt verschiedene einander entgegengesetzte Elemente. Aus einer mehr und minder gebundenen Begriffsbezeichnung hatte er sich hervorgebildet; später einem phantasiereichen Formenspiele sich hingegeben; endlich gestrebt, von neuem gleichsam sein Bewußtseyn zu sammeln, seine ursprüngliche Bedeutung durch Forschung und Nachdenken wieder aufzufinden. Doch eben diese unendliche Verwickelung des anschaulich und des abstract Aufgefaßten, des Gebundenen und Willkührlichen, welche den Historiker verwirrt und ihn, gleich Irrlichtern, bald auf unzugängliche Höhen, bald in niedrige Sümpfe verlockt, stempelt den symbolischen Kunststoff des classischen Alterthumes zum allegorischen Elemente der Malerey aller Zeiten. Was schon im Alterthume bald zu lustigem Reize sich verflüchtigen, bald eine tiefe, bald

*) Bey den Italienern des sechzehnten Jahrhundertes, dem Pietro Aretino und A.

wiederum eine leichtere Bedeutung einschließen durfte, gestattet, nachdem alles religiöse Bedenken unabsehlich weit zurückgewichen ist, die leichtsinnigste, fröhlichste Auffassung und, hinsichtlich der hineingelegten Bedeutung, die willkührlichste Abweichung von allen den mannichfaltigen Deutungen des Alterthumes, über welche wir einige Kunde besitzen. Als Raphael diesen Kunststoff zuerst in größerer Fülle benutzte, und in sein eigenthümliches Gebiet hinüberzog, fühlte und bediente er sich dieser Freyheit. Er selbst, (wie auch Giulio und andere, welche hierin seinem Vorbilde gefolgt sind) stützte sich seines eigenen Standpunctes eingedenk, besonders auf die späteste und willkührlichste Auffassung mythischer Dinge, den Apulejus, den Ovid und ähnliche Schriftsteller. Erst in den neueren, gelehrteren Zeiten ist man auf die Grille verfallen, solche Aufgaben mit religiöser Beachtung des Typischen und Symbolischen aufzulösen, darin eine müssige und meist sehr bedenkliche Gelehrsamkeit auszulegen, welche der Darlegung des eigentlich Künstlerischen entgegenzuwirken scheint, gewiß dem Geschmacke unserer Zeitgenossen nicht durchhin genügt und hie und da ein entschiedenes Vorurtheil gegen moderne Behandlungen mythologischer Gegenstände hervorgerufen hat.

An und für sich soll der Künstler, in so fern er Handwerker ist und bürgerlich und häuslich zu bestehen hat, gesinnt und möglichst gerüstet seyn, jeder ehrlichen Anforderung seiner Zeitgenossen zu genügen; und gewiß würde man die Frage: ob neuere Künstler nur christliche und moderne, oder im Gegentheil nur antike Aufgaben behandeln sollen, nicht, ohne verlacht zu werden, aufwerfen können, wenn es nicht bey den mannichfaltigsten Anstälten, Künstler zu erziehen und auszustatten, in unseren Tagen doch überall an dem Entschlusse,

vielleicht selbst an einem inneren Bedürfnisse fehlte, die künstlich und absichtlich Erzogenen in der Folge auch zu beschäftigen. Derselbe Geist der Theorie, welcher die Errichtung und Weiterung der Lehranstalten wichtiger erscheinen läßt, als die Entwickelung, Förderung, entschlossene Benutzung der Jugendkraft großer Talente, verleitet uns auch, über den Werth oder Unwerth von Kunstaufgaben zu streiten, deren Auflösung wir künftigen Zeiten überlassen. Gewiß dürfte, wer in die Wirksamkeit seiner Zeitgenossen einzugreifen wünscht, auf näherem Wege sein Ziel erreichen, indem er begehrte, was ihn erfreut, und auf diese Weise ein Recht erwürbe, mit Künstlern zu hadern, welche ihm Versprochenes und Wohlbelohntes nicht so ganz, wie sie sollten, gearbeitet haben. Indeß werden wir, von den Neigungen und Bedürfnissen der Künstler absehend, in Betrachtung ziehen können, ob die Wünsche und Foderungen unserer Zeitgenossen, besonders der Kunstfreunde, durch einseitige Auffassung von Gegenständen der einen, oder der anderen Art durchaus befriedigt werden können.

Es ist wohl ausgemacht, daß unter allen sich darbietenden Gegenständen der Kunst die christlichen der allgemeineren Volksbildung besonders nahe stehn, daher der Menge verständlicher sind, als Solches, so schon eine gewisse Höhe der Bildung voraussetzt. Wäre nun die Kunst unter allen Formen der geistigen Mittheilung die zugänglichste, weil ihre Darstellung nicht auf willkührlichen Zeichen beruht, sondern auf ursprünglichen, von Haus aus jedem offenen Sinne verständlichen; so wäre sie auch durch ihren Beruf darauf angewiesen, durch ihren Vortheil aufgefordert, einen wichtigen Theil ihrer Kräfte und Anstrengungen der Darstellung populärer, also christlicher Aufgaben zu widmen. Aus früheren Untersuchun-

gen entsinnen wir uns, daß hiedurch nicht einmal die begehrenswerthe Schönheit gefährdet werde, indem eben diese in Kunstwerken nicht sowohl aus dem Gegenstande an sich selbst, als vielmehr, theils aus der Fähigkeit des Künstlers, sich für denselben zu begeistern, theils aus der Möglichkeit entsteht, ihn künstlerisch aufzufassen und darzustellen. Nach so viel trefflichen, schönen und erhebenden Leistungen, als in den beglücktesten Epochen der neueren Kunst aus der Begeisterung für christliche Begriffe und Vorstellungen hervorgegangen sind, werden wir mit Ueberzeugung, weder das Eine, noch das Andere läugnen können, noch, wie es geschehen ist, durch Sophismen den bezeichneten Gegenständen ihren eigenthümlichen Kunstwerth entziehen wollen.

Doch eben, weil die Auffassung von Gegenständen, welche mit dem religiösen und politischen Leben unserer Tage noch immer eng verflochten sind, nothwendig ernst, streng und gebunden, also einseitig ist, wird das Launige, Phantasiereiche, sinnlich Reizende, besonders aber, was einige Maler unserer Zeit zu verkennen scheinen, jede willkührliche Beziehung und Deutung gänzlich davon ausgeschlossen seyn. Freylich hat die moderne Malerey der Italiener und anderer ihnen nachahmender Nationen, vielleicht eben nur aus dem unbefriedigten Bedürfniß einer mehrseitigen Evolvirung der allgemeinen Kunstanlage, jene Elemente und Beziehungen auch in die kirchliche Malerey hinübergenommen. Indeß wird durch diese Vermengung des Widerstrebenden auf der einen Seite die begehrenswerthe Strenge der kirchlichen Kunst zerstört, auf der anderen dem unbefangenen Sinne nicht einmal jener Genuß gewährt, den man bezweckt, da es an sich selbst widrig ist, in den Kirchengemälden verweichlichte Greise, und Jünglinge und Frauen zu sehn,

welche ihre Reize unter religiösen Verzuckungen zur Schau legen. Also dürfte, höherer Forderungen nicht zu gedenken *), schon der gute Geschmack innerhalb des Gebietes der künstlerischen Beziehungen eine Absonderung begehren, jener ähnlich, welche in der Poesie und Musik längst eingetreten ist, oder doch angenommen wird. Allein nur um so mehr werden wir dem Reize, dem phantasiereichen Muthwillen, der Allegorie, ihr eigenthümliches Feld zu sichern haben.

Schon die frühesten Künstler der neuen und christlichen Welt fühlten den allgemeinen Werth der Symbole und Personificationen des classischen Alterthumes, deren sie gar Manche in die neue Kunst hinübernahmen. Auch während des dunkleren Mittelalters erhielt sich ein Theil dieser Sinngebilde vornehmlich in den Malereyen der Byzantiner, doch auch in barbarisch italienischen und fränkischen Denkmalen **). Giotto scheint sie nebst anderen aus dem höchsten Alterthume überlieferten, aus der florentinischen Schule verdrängt zu haben; hingegen entdeckten wir in den Personificationen des Ambruogio Lorenzetti im öffentlichen Palaste zu Siena einige Zeichen der Bekanntschaft mit den antiken Kunstgestaltungen ***). Diese über das ganze Mittelalter verbreitete Hinneigung, gedieh freylich erst um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes zur entschiedenen, ihrer selbst deutlich sich bewußten Bestrebung.

---

*) S. die vielleicht zu weit getriebenen Bedenklichkeiten des alten Ammanati, in seinem Briefe an die florentinischen Akademiker, Raccolta di lett. sulla pitt. etc. To. III. Lett. 223. p. 364.

**) S. Thl. I. Abh. III. ff.

***) S. Thl. II. Abh. X.

Die Schule des Squarcione ging hierin, so weit meine Kunde reicht, allen anderen und selbst den florentinischen Malern voran. Die Paduaner beschränkten sich indeß auf die Nachahmung des Habituellen antiker Denkmale, welche Squarcione, wenn wir dem Vasari trauen dürfen, gesammelt, unter allen Umständen beachtet und copirt hatte *), wie nach ihm seine Schule, besonders Zoan Andrea und Mantegna. Bey den Florentinern hingegen entstand die Hinneigung zur Fabel aus einem gewissen Bedürfniß der Allegorie. Bey den Paduanern ging die Nachahmung von halberhobenen antiken Arbeiten bis zur Verletzung der Stylgesetze der Malerey; denn ihr zerknittertes Gefälte, ihre schroffe Andeutung der Formen kommt aus der Nachahmung von Bildwerken und nicht, wie noch neuerlich ein Kunstfreund behauptet hat, aus einer gewissen Befangenheit in der Nachbildung des ganz anders erscheinenden Wirklichen. Die Florentiner hingegen, besonders Sandro Botticelli, übergingen in ihren mythologischen Darstellungen das Habituelle der antiken Kunstwerke und begnügten sich, durch die bekanntesten Symbole und Personificationen des Alterthumes anzudeuten, was ihnen jedesmal der Anregung werth schien. In beiden Schulen ward diese Richtung durch das eben damals eintretende Bedürfniß, dem Weltsinne unbefangener und gebildeter Menschen zu genügen, wenn nicht hervorgerufen, doch sicher befördert und aufgemuntert.

Bis zur anderen Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes war die Kirche fast ungetheilt im Besitze der besten Kräfte

*) Ein Gemälde in der wichtigen Folge venezianisch-lombardischer Bilder der ehmals Solly, jetzt Kön. Preuß. Sammlung mit der Aufschrift: S. MCCCCLIII. zeigt deutliche Spuren der Bekanntschaft mit antiken Denkmalen.

damaliger Künstler. Auch die Anfoderungen der Einzelnen beschränkten sich, wie zahllose kleine Madonnen und Heiligenbilder bewähren, im Ganzen auf Gegenstände der häuslichen Andacht, und selbst bey Verzierung der Säle, in welchen die bürgerlichen Obrigkeiten sich versammelten, mischte man kirchliche Gegenstände unter die politischen Allegorieen, wie aus den wohlerhaltenen Malereyen des öffentlichen Palastes zu Siena, aus dem häufigen Durchblicken des Nimbus an den überweißten Wänden des Palastes del Podesta zu Florenz, oder aus anderen Beyspielen abzunehmen ist. Zu Siena ward allerdings schon in den ersten Decennien des funfzehnten Jahrhundertes dem Taddeo di Bartolo die Darstellung großer Helden und Staatsmänner des Alterthumes aufgetragen; doch entsinnen wir uns, daß ihm diese Helden mißglückt waren und keinesweges mit den Heiligen Darstellungen zu vergleichen sind, welche ihnen zur Seite stehn. Nachdem aber das bis dahin unbeachtete, oder doch untergeordnete Bedürfniß erwacht war, das häusliche Leben vortheilhafter einzurichten und in der Verzierung der Wohnungen dem Lebenssinne die nöthige Befriedigung zuzuwenden, mehrte sich, wie er voraus zu setzen war, die Frage nach mythisch-allegorischen Bildern.

In Lösung dieser neuen Anfoderungen an das Talent, sind die Bildner den Malern vorangegangen. Schon Ghiberti, welcher seine Verehrung des classischen Alterthumes in seiner Schrift sehr entschieden ausgesprochen *), zeigte auch in seinen Kunstarbeiten Bekanntschaft mit vielen eigenthümlichen Zügen der antiken Bildnerey, in welche Luca della Robbia,

*) S. Cod. cit. den ersten die antike Kunstgeschichte umfassenden Abschnitt und manche, zum Theil schon angeführte Andeutungen in seiner neueren Kunstgeschichte.

wie jene Tänzerinnen der Orgelverzierung bezeugen, noch ungleich tiefer eingedrungen war. Lorenzo Medici, der alte, fand demnach, als er den Porticus seiner Villa zu Poggio a Cajano durch einen Friis von gebrannter Erde verzieren ließ, welcher die Geheimnisse der Urwelt nach griechischem Mythus andeutet, die Bildner bereits darauf vorbereitet seinen Wünschen zu genügen; weniger die Maler, deren einige, besonders Botticelli, von demselben Gönner angeregt **), nun ebenfalls begannen, in freyen Allegorieen, oder gegebenen mythologischen Vorstellungen sich zu versuchen.

Demnach entstand jene Erweiterung des Gebietes der neueren Kunst gewissermaßen nur aus der Steigerung eines Verlangens, welches selbst in den unvollkommneren Arbeiten des Mittelalters überall aufleuchtet, gegen Ende des funfzehnten Jahrhundertes entschieden, und mit dem deutlichsten Bewußtseyn des eigenen Wollens hervorgetreten war; und Raphael ist daher nicht sowohl der erste, welcher sein Talent auf Gegenstände der Mythologie bezogen, als vielmehr derjenige, welcher den Anfoderungen mehrseitig gebildeter Männer seiner Zeit, durch seine gleichmäßig ergötzliche und bedeutsame Behandlung mythischer Aufgaben zuerst durchaus genügt hat. In dieser Beziehung ist er allerdings als Stifter anzusehn. Denn er lehrte durch sein Beyspiel, daß solche Aufgaben nicht, gleich den kirchlichen, mit religiöser und historischer Strenge, sondern

---

*) S. Vasari, vita di Sandro Botticelli, — In casa Medici a Lorenzo vecchio lavorò molte cose e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi, che buttavano fuoco. — Vergl. dens. zu Ende dieses Lebens. Seine calunnia d'Apelle, ist nicht mehr vorhanden, wohl aber andere Gemälde dieser Art, deren Vasari hier nicht erwähnt.

mit poetischer Freyheit und Willkühr aufzufassen sind; er zeigte, wie bildnerische Vorbilder, wo solche für Bekleidung, Waffnung, Charakter und anderes Historische genutzt werden sollen, nach malerischen Stylfoderungen umzugießen sind; wie man Züge des gegenwärtigen Lebens, deren der Maler nun einmal nimmer entbehren kann, den antiken Aufgaben aneignen solle. Ich überlasse dem Leser, zu entscheiden, ob es neueren Malern besser gelungen sey, antike Eigenthümlichkeiten und moderne Modelle zu einem Gusse zu verschmelzen.

Obwohl es nun, wie ich angedeutet habe, an sich selbst wünschenswerth ist, daß beide Beziehungen der Kunst, die kirchliche und die poetische, wie in ihrer Absicht und Richtung, so auch in ihrer äußeren Erscheinung, in der Manier und Behandlung, einen gewissen Gegensatz bilden; so fodert dennoch, sowohl die Würde ihres Gegenstandes, als besonders ihre Bestimmung, der Architectur sich anzuschließen, von beiden eine gewisse Strenge und Gediegenheit des Styles; über welchen Begriff wir uns früher verständigt haben. Dahingegen entstand in den vergänglichen und beengten Wohnungen der nördlichen Länder das Bedürfniß von der Baukunst unabhängiger, beweglicher Gemälde, welche nicht so ganz denselben Anfoderungen unterliegen, als die Hervorbringungen jener anderen, höher hinaus strebenden Richtungen.

Es war schon den Alten aufgefallen, wie die Erscheinung der Dinge, auch abgesehn von der Bedeutung und Schönheit ihrer Form, an und für sich einen sinnlichen Reiz besitze, welcher auf leisen Undulationen des Lichtes und lieblichen Uebergängen des Tones beruht. Daher ihre Rhyparographen, welche man zwar in jenen Zeiten unumwundener Rede nach ihren Beziehungen und Gegenständen benannte, doch nichts desto

weniger liebte und theuer bezahlte. Im neueren Weltalter, besonders im Verlaufe des siebzehnten Jahrhundertes, leisteten die Holländer in dieser Schwelgerey des Auges das Unnachahmliche. Und, was man auch sagen möge, so verdanken wir doch ihren besten, (den originellen, nicht Kunstwerke und Manieren nachahmenden) Malern die Kunst, auch den minder schönen und fast unbedeutenden Dingen ihren Reiz abzugewinnen. Ihr genügsamer, aber tief eindringender Blick auf Land und Meer, auf frische Weiden und frohe Erndten, auf die Blumenfülle des Frühlings und Aehnliches hat sicher schon manche trübe Winterstunde erheitert. Demnach dürfte es weder befremden, noch an sich selbst zu beklagen seyn, wenn auch in unseren Tagen schöne Talente eine ähnliche Richtung einschlagen und oftmals entschiedener aufgemuntert werden, als solche, welche mit unzulänglichen Kräften einem höheren Ziele nachstreben. Leben wir doch am Ende aller Zeiten; ist es doch für uns beynahe unumgänglich, die verschiedensten Richtungen, da wir nun einmal mit allen historisch bekannt sind, dem gegenwärtigen Bedürfniß anzupassen. Bewahren wir uns nur vor der Vermischung des Unvereinbaren, sey es uns nur jedesmal ganz ein Ernst, so wird sich ergeben, daß alle, auf uns übergegangene Kunstrichtungen, jene des griechischen und des christlichen Alterthumes mit dieser dritten gemeinschaftlich, obwohl jede für sich, bestehen und fortwirken können, ohne einander, wie man bisweilen zu befürchten scheint, hemmend, oder aufhebend entgegenzuwirken.

Ueberhaupt beruhen die Hindernisse, welche in den älteren Zeiten von Giotto bis auf Raphael von Urbino, die Entwickelung der Kunst aufgehalten haben, die Ursachen des frühen und, in Ansehung des allgemeinen Standes der Bildung,

ganz vorzeitigen Verfalles der Kunst, welcher fast unmittelbar nach dem Tode Raphaels eingetreten ist, auf ganz Anderem, als auf der Wahl des Gegenstandes, auf der Richtung der Beziehungen. Wir wollen beide Ereignisse für sich betrachten und versuchen, aus ihrer Erklärung für die Pflege und Förderung der Kunst Vortheil zu ziehn.

Unläugbar ging die neuere Kunst nach Maßgabe der Anzeigen, welche ihr erstes Aufblühn begleiteten, dem Ziele, welches sie erreichen sollte, nur langsam und mit vielen Unterbrechungen entgegen. Die großen Meister des dreyzehnten Jahrhundertes, Nicolas von Pisa mit seinen Gehülfen, Cimabue, Duccio, vielleicht selbst Ugolino, wenn die Madonna in Orsanmichele sein Werk ist, erreichten, auch abgesehn von der Würde und Herrlichkeit ihres Absehns, in der Ausbildung des Einzelnen, im Ausdruck und in der Bezeichnung, verglichen mit ihren Vorgängern eine sehr hohe Stufe. Weit entfernt, diese Künstler zu überbieten, blieb Giotto und wer ihm folgte, was die Charakteristik sittlichen Seyns und Wollens angeht, weit hinter seinen Vorgängern zurück; wir erinnern uns, daß sein Ruhm theils auf Abänderung der Manier, oder der malerischen Handhabung, theils auch auf der Einführung einer neuen Richtung auf Handlung und Bewegung und freyere Erfindung sich gründete, wodurch das Gebiet der künstlerischen Beziehungen allerdings erweitert, doch der Sinn seiner Zeitgenossen auf lange Zeit von der unumgänglichen Begründung des Charakters abgelenkt ward. Nach Giotto blieb die Malerey besonders zu Florenz wohl ein Jahrhundert lang, bey wenigen, theils schon von mir hervorgehobenen Ausnahmen, hinsichtlich der Manier auf der Stufe, auf welche jener Stifter sie erhoben hatte, hinsichtlich des Geistes, wie es überall

bey Nachahmern sich wiederholt, tief unter ihrem Vorbilde. Als darauf, gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes, Masaccio und Fiesole, unbestreitbar aus einem inneren Bedürfniß, die malerische Darstellung durch die wichtigsten Vortheile bereichert hatten, ward ihr Bestreben nicht alsobald seinem Ziele weiter entgegengeführt, vielmehr entstand von neuem eine Lücke von einigen für den Fortschritt der Kunst verlorenen Decennien. In den folgenden und bis auf Lionardo und Raphael hatten wir endlich die befremdliche Erscheinung wahrgenommen, daß viele Künstler, Cosimo Roselli, Filippo Lippi, Pietro Perugino, Pinturicchio und andere, ihre Laufbahn auf das herrlichste begannen, hingegen in späteren Jahren in eine unerfreuliche, geist- und geschmacklose Manier verfielen.

Diese Erscheinungen, welche eine zu befangene Vorliebe für die Alterthümer der neueren Kunst nicht selten übersehen macht, entstehen, wenn ich mich nicht täusche, großentheils aus einem zu entschiedenen Zunftgeiste, in welchen die Kunst, gleich anderen Gewerben, verfallen war, indem sie den bürgerlichen Einrichtungen der italienischen Gemeinwesen des Mittelalters sich fügte, denen sie andrerseits unstreitig mannichfaltige Förderungen verdankt. Der Ursprung dieser Verhältnisse ist, wie so viel Anderes über das dreyzehnte Jahrhundert zurückreichende, aus Mangel an schriftlichen Denkmalen dunkel. Die Nachrichten und Auszüge von den Statuten der Malerzunft verschiedener italienischer Städte *), welche wir besitzen, rei-

*) Der sienesischen, S. Della Valle, lett. Senesi To. I. lett. XVI.; der genuesischen, S. Raccolta di Lett. sulla pitt. etc. To. VI. Lett. XLV. s. To. VII. Lett. XV.; der venezianischen, das. Tom. V. Lett. CLXXIV. und an anderen Stellen. Ueber die florentinische S. Baldinucci, wenn ihm zu trauen ist; denn das Original hat sich verloren.

reichen nirgend bis in sehr alte Zeit hinauf und sind wahrscheinlich durchhin spätere, immer mehr ausgestaltete Redactionen, welche die Aufbewahrung der älteren überflüssig zu machen schienen. Aus diesem Verhältniß entstand zunächst eine, dem demokratischen Sinne der italienischen Staaten allerdings angemessene, doch den Künsten gefährliche Gleichstellung von Meistern, deren einige nur Handwerker, andere zwar ebenfalls, wie sich's gehört, Handwerker waren, doch zugleich Männer von Geist und Streben. Wir entsinnen uns aus früher *) mitgetheilten Auszügen, daß die Stimme großer Künstler, des Arcagno, Taddeo und anderer, in den Berathungen der florentinischen Domverwaltung einer unendlichen Zahl völlig unbekannter Namen gleichgestellt worden, welche, wenn wir der Kunstgeschichte nicht alle Gerechtigkeit absprechen wollen, schwerlich das hohe Verdienst jener ersten erreicht haben. Eine ganz andere Stellung mochten die Künstler vor gänzlicher Ausbildung der Zünfte, vor gänzlicher Verdrängung aristokratischer Prinzipien, in den Gemeinwesen eingenommen haben; denn gewiß ward die Persönlichkeit großer Künstler noch im dreyzehnten Jahrhundert auf eine Weise geehrt **), welche nach dem Ableben des Giotto für einige Zeit aus der Geschichte verschwindet.

Ferner führten die durchgebildeten Zunfteinrichtungen unläugbar eine mehr, als zu billigende, schädliche Abhängigkeit des Lehrlings herbey, welcher durchhin auf zu lange Zeit und allzu fest an den Meister gekettet ***) und eben daher in dessen

*) S. Abh. X. und XI.

**) S. Abh. XI. S. 141. f. 145. 152.

***) S. Cennino di Drea Cennini, Cod. s. cit. wo von zwölfjährigem Lehrlings- und Gesellenverhältniß die Rede. Dieses mochte

Manier und Eigenthümlichkeit bis zur gänzlichen Abstumpfung seiner Fähigkeiten und eigenen Bestrebungen befangen ward. Vielleicht werden einige unserer Zeitgenossen, uneingedenk ihrer Abneigung, sich selbst, wenn auch unter den billigsten Bedingungen irgend einem Meister anzuschließen, jene übergroße Abhängigkeit als einen der mächtigsten Hebel der neueren Kunst auspreisen wollen, da es nun einmal beliebt ist, geschichtliche Verhältnisse nach Laune darzustellen und Grundsätze aufzustellen, denen man keinesweges zu folgen beabsichtet. Indeß dürfte es zu ihrem eigenen Besten ausschlagen, wenn sie künftighin, einerseits eine gehörig bedingte Unterordnung unter den Meister sich gefallen ließen, andererseits der begründeten Ge-

---

rechtlich mit großer Strenge abgeschlossen seyn; es wurden förmliche Verträge des Meister mit den Vormündern des Lehrlings abgefaßt, wie unter andern, Archiv. dell' opera del Duomo di Siena, Pergamene No. 616. eine Vollmacht bezeugt, vermöge welcher der Bildhauer oder Steinmetz Ciolus, einen dritten ermächtigt, in seinem Namen und für ihn einen gewissen Terius als Lehrling anzunehmen — ad recipiendum pro eo et ejus nomine Terium ..... Baldini de castro Florentino nunc commorantem Senis In discipulum et pro discipulo scripti Cioli, Et ad promictendum ipsi Terio vel alie persone pro eo, quod ipse Ciolus magister tenebit eundem Terium in suum et pro suo discipulo ad terminum et terminos statuendum et statuendos a dicto Ciolo et quod eum dictam suam artem docebit et ad statuendum et promictendum salarium etc. — In den Statuten der genuesischen Malerzunft, welche zur Zeit der Streitigkeiten mit dem Maler Paggi wiederum hervorgezogen wurden, befand sich (S. Raccolta di Lettere sulla pittura etc. To. VI. Lett. XLV.) die Verordnung, daß Niemand zu Genua die Malerey ausüben könne, ohne vorher sieben Jahre demselben Meister als Lehrling gedient zu haben. — Ob wohl unter denen, welche in unseren Tagen dem Mittelalter schwärmerisch anhängen, so fügsame und geduldige Zöglinge aufzufinden wären? —

schichte zugeben wollten, daß schon jenes Vorurtheil für Giotto, welches die Kunst so langezeit auf derselben Stufe festgehalten, besonders aber jene bedenkliche Erscheinung, daß bis auf Raphael die großen Meister meist nur aus den Schulen der geringen, hingegen aus den Schulen der großen Meister häufig gar schwache und mäßige Künstler hervorgegangen sind, durchhin nur aus der Uebermacht des Meisters, aus der Gewalt seiner Einwirkungen auf die Seele des Lehrlings entsprungen sey.

Allein auch jener übertriebene Gewerbsgeist, welcher nicht selten, wie im Zeitalter der sogenannten Giottesken, die leichtere, behendere Manier der emsigeren und gründlicheren vorziehn machte, vortreffliche Talente frühe von der Bahn ernstlichen Strebens nach innerer Vollendung abzog, mochte eben nur daher entstanden seyn, daß man die Kunst, welche ihre bürgerliche Bestimmung zu einseitig verfolgt und ausgestaltet hatte, nunmehr auch ganz einseitig als ein Gewerbe in Anspruch nahm *), was allerdings seine gute, aber auch seine mißliche Seite hat. Möchte man die gute, einen ermäßigten Antheil jenes innerhalb gewisser Grenzen durchaus erforderlichen Gewerbsgeistes, wirklich in Anwendung bringen, ohne in die bedenkliche und schlimme zu verfallen, welche hier bloß in der Uebertreibung liegt. Freylich sind wir vor der Hand gleich weit davon entfernt, uns hinsichtlich des künstlerischen Erwerbsgeistes dem Maße, oder dem Unmaße hinzugeben; und es ist sicher denen, welche die Einrichtungen des Mittelalters

*) Es wird in den vorangehenden Abhandlungen aufmerksamen Lesern längst aufgefallen seyn, daß die meisten der mitgetheilten Verträge ganz handwerksmäßige Verhältnisse voraussetzen.

auch in dieser Beziehung für unverbesserlich und wünschenswerth halten wollen, doch keinesweges um deren Wiederherstellung zu thun. Wie würde auch so Vieles, welches in den Kunstbestrebungen unserer Tage bey scheinbar entschiedenem Gegensatze doch gleichmäßig krankhaft und erfolglos ist, wie würde die vorwaltende Neigung einseitigen Begriffen nachzugrübeln und subjectiven Stimmungen sich hinzugeben, mit jener praktischen Rüstigkeit der mittelalterlichen Malerbuden *) zu vereinigen seyn?

Diese äußeren Verhältnisse hemmten den Fortschritt der Künstler zu mehrseitiger Geistesbildung, besonders zu jener vollständigen Durchdringung und Aneignung der Gesetze des sich Gestaltens und Erscheinens, welche die vollendete Darstellung, genau genommen selbst die durchgebildete, deutliche Anschauung ihrer Gegenstände, unumgänglich erheischt. Hingegen ward die, nicht minder wünschenswerthe Entwickelung des Stylgefühles bey den Malern, wie besonders bey den Bildnern durch Abwesenheit sicherer architectonischer Grundlagen, wenn nicht durchaus gehemmt, doch verkümmert und aufgehalten.

Diejenige Eigenschaft vortrefflicher Kunstwerke, welche ich Styl nenne, und in den einleitenden Untersuchungen sowohl vom Gegenstande, als von dessen Darstellung (sogar vom äußerlichst Technischen) abgesondert und für sich betrachtet habe, beruhet, wie wir uns entsinnen, theils auf einem fein gebildeten Gefühle für die Schönheit räumlicher Verhältnisse, dessen Anwendung nicht unmittelbar vom Gegenstande geboten wird, also meist in der Willkühr des Künstlers liegt; theils aber auch auf Kenntniß und Berücksichtigung der Foderungen

---

*) botteghe; S. Vasari, die Novellisten und A.

des jedesmaligen derben Kunststoffes. In beiden Beziehungen zeigt den übrigen Künsten die Baukunst den Weg, sowohl, weil sie durch ihren Beruf auf abgesonderte Auffassung und höhere Ausbildung der Schönheit der Verhältnisse, zugleich auf besondere Berücksichtigung des derben Materiales angewiesen ist, als auch, weil sie nothwendig den übrigen Künsten vorangeht. Die Entstehung des Stylsinnes läßt sich, wie schon erinnert worden, bis in das aegyptische und indische *) Alterthum, also aufwärts bis zu jenen Zeiten hin verfolgen, welche der Entstehung, oder Erfindung eigentlicher Kunst um ein Weltalter vorangehn.

Indeß nahm die neuere Kunst, wie man immer das Gegentheil wünschen und behaupten möge, einen ganz anderen Lauf, als die ursprüngliche und älteste. Diese erhob sich über wohlgesicherten Grundlagen, welche bereits die Bedingungen, ich möchte sagen, die Nothwendigkeit ihrer künftigen Entwickelung enthielten. Hingegen entstand die neuere, wenn wir sie rein als Kunst und abgesondert von begeisternden Einwirkungen betrachten, aus einer allmählichen Entwirrung halbdeutlicher Reminiscenzen von den künstlerischen Absichten und Leistungen der classischen Vorwelt. Daher zeigte sie sich auf ihren ersten Stufen nicht, wie im höchsten Alterthume, in großen Massen und einfachen Eintheilungen, denen eben nur noch die Ausbildung ins Einzelne fehlet, sondern zunächst überhäuft und verworren, voll einzelner Anregungen, welche ihre Stelle, ihr rechtes Maß noch nicht gefunden hatten.

*) Das Kön. Museum zu Berlin besitzt in einem bildnerischen Fragmente ein Probestück des indischen Stylsinnes, von welchem Gypsabgüsse zu haben sind.

Dieser Vorwurf betrifft zuvörderst die italienische Architectur, welche während des zwölften Jahrhundertes, bey oft löblicher Anlage des Ganzen, doch in ihren Zierden nichts ist, als eine völlige Verwirrung antiker Reminiscenzen; im dreyzehnten aber ohne innere Gründe und aus bloßer Neigung zum Wechsel dem gothischen, oder deutschen Baugeschmacke sich anschließt. Die Einführung einer Bauart, welche, in so fern sie Lob verdient, nur im mittleren und äußersten Norden zu Hause ist, hingegen im Süden überall gegen die climatischen Foderungen verstößt, ist unläugbar, was Italien angeht, ein bloßes Symptom der Schwäche und Unsicherheit *). Gewiß fühlte man von Anbeginn, daß jene Bauart der stumpfwinkligen Anlage südlicher Dächer, dem Bedürfniß schattiger Hallen und Anderem durchaus widerstrebe, da man in Italien sich stets begnügt hat, bloß ihr Unwesentliches, mehr der Zierde, als der allgemeineren Anlage Gehörendes nachzuahmen. Die Vorseiten der Kirchen, selbst jene bessere der Oberkirche des Hl. Franz zu Assisi, versah man mit falschen über das Dach hinausragenden Giebeln; den Fenstern, welche man nicht so weit öffnen wollte, als im Norden beliebt war, suchte man durch eine Verwickelung überhäufter Zierden den Anschein größerer Räumigkeit zu geben. Gewiß wird selbst der entschiedenste Verehrer der Architectur des deutschen Mittelalters deren italienische Nachahmungen nicht wohl billigen können.

Schon in jener älteren, noch auf einem Gegebenen ruhenden Bauart des höheren Mittelalters war den bildenden Künsten nicht überall in dem Maße ihre Stelle gesichert worden, als im classischen Alterthume; doch gab es darin noch

---

*) S. Thl. II. Abh. XI.

immer Flächen und Abtheilungen, welche zu geordneten, architectonisch zusammenhängenden Werken einluden. Jene schon berührten Wandgemälde in byzantinischer Manier, welche das Mittelschiff der alten Basilica s. Pietro in Grado unweit Pisa verzieren, sind, abgesehn von ihrem malerischen Verdienste, noch immer als wohlgeordnete Arbeiten zu betrachten. In der Folge aber, während der Herrschaft eines verstümmelten deutschen Baugeschmackes, ward es die schwierigste Aufgabe, die so häufig durchbrochenen und in die seltsamsten Figuren durchschnittenen Räume bildnerisch oder malerisch auszuzieren. Daher ein fortdauernder Kampf des Stylsinnes damaliger Künstler, welche in dieser Beziehung dem classischen Alterthume verwandt und von dem moderneren absichtlichen Ausgehn auf Verwirrung noch sehr weit entfernt waren; ein Kampf, in welchem bisweilen das Talent, öfter die äußeren Verhältnisse siegten. Ich erinnere hier an die ungeordnete malerische Verzierung der Rathhäuser zu Siena und s. Gimignano und anderer Gebäude dieser Zeit; oder an jene verworrene Abtheilung der italienischen Altartafeln des vierzehnten Jahrhundertes, welche die Künstler nöthigte, wider Willen allen ihnen geläufigen Vortheilen der Zusammenstellung zu entsagen, ohne sie durch entschiednere Absonderungen zu statuarischer Ausbildung der einzelnen Gestalten zu berechtigen und aufzufordern. Indeß kann der Maler auch da, wo er unvermeidlich das Stylgefühl verletzet, viel andere Vorzüge geltend machen, welche ihn über jenen Mißstand hinausheben; der Bildner hingegen dessen Stoff nie aufhört, sich dem Gefühle aufzudrängen, mithin die Abstraction von den räumlichen Verhältnissen ganz ausschließt, mußte jene architectonischen Ungemächlichkeiten entweder verdrängen, oder ihnen ganz unterliegen.

Wer hätte nicht irgend ein Mal jene bekannteste Antithese vernommen: daß die Malerey den neueren und christlichen Zeiten, die Bildnerey hingegen der antiken Bildung angehöre. Indeß beruhet dieser Satz, in so fern er aus der Erfahrung abgezogen worden, auf seichter und wenig gründlicher Beobachtung; in so fern derselbe aus der sicher höchst abweichenden Richtung und Gesinnung antiker und neuerer Zeiten erkläret wird, auf einer gänzlichen Verwechselung des Geistes mit den Formen seiner Thätigkeit und Aeußerung.

Historisch falsch ist er, weil die Alten unzweifelhaft auch in der Malerey das Ueberschwengliche geleistet, die neueren Bildner aber bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhundertes die Leistungen der gleichzeitigen Maler durchhin übertroffen haben und nicht früher, als nach dem Jahre 1500 in Abweichungen verfallen sind, deren Ursprung einer nachzuholenden Betrachtung angehört. In sich selbst ist er falsch, weil die Bildnerey der Malerkunst keinesweges so entschieden entgegensteht, daß man annehmen dürfte, bestimmte Richtungen des Geistes werden bald nur in der einen, bald wiederum nur in der anderen sich ausdrücken können. In beiden Künsten beruhet die Darstellung an und für sich auf derselben Bedingung einer inneren, gegebenen, nothwendigen Bedeutsamkeit von Formen, deren Beziehung zur menschlichen Seele durch die körperliche Nachbildung der einen, durch die scheinbare der anderen nicht wesentlich verändert wird; denn jene Verbreitung über den Reiz des Erscheinens an sich selbst, welche der Malerey gewährt ist, jenes vielseitige, erschöpfende Eingehn in die mannichfaltigsten Verschmelzungen und Theilungen der Form, welches die Bildnerey zuläßt, gehöret, wie es einleuchten müßte, durchhin zu den untergeordneten Evolu-

tionen dieser einzelnen Kunstarten. Es wird daher jedes Geistige, so überall durch Formen auszudrücken ist, eben sowohl in diesen Formen selbst, als durch deren Anschein, also eben sowohl malerisch, als bildnerisch auszudrücken seyn, mithin auch eine antike Malerey, eine moderne Bildnerey geben, wenn anders die classische und die moderne Zeit, oder eine von beiden, jemals für die bildende Kunst ernstlichen Beruf und ächte Anlage gezeigt haben.

In ganz Anderem lag es demnach, wenn die Bildnerey neuerer Zeiten nicht so ganz die Höhe der antiken erreicht hat. Wir erinnern uns, daß bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhundertes die Bildner ungeachtet der Hindernisse, welche die obwaltende Bauart ihnen entgegenstellte, doch den Malern stets überlegen geblieben; daß bis dahin kein historischer Grund vorhanden ist, die bildnerische Bestimmung der Neueren in Zweifel zu ziehn. Also werde ich mich hier darauf einschränken dürfen, zu untersuchen, aus welchem Grunde die Malerey seit dem Jahre 1500 ein entschiedenes Uebergewicht erlangt habe; weßhalb die Bildnerey um einige Decennien später unwiederbringlich in die bedenklichsten Abirrungen verfallen sey.

Verschiedenes vereinigte sich, die malerische Darstellung im Zeitalter Raphaels weit über die bildnerische hinauszuheben. Die erste hatte eben damals in technischen Dingen eine schwindelnde Höhe erreicht, während die Bildnerey noch immer der wichtigsten mechanischen Handgriffe entbehrte. Gewiß waren die Bildner des funfzehnten Jahrhundertes, eben weil sie der geometrischen und mechanischen Hülfsmittel entbehrten, in der Führung und Handhabung der Eisen zu großer, vielleicht von den Späteren unerreichter Geschicklichkeit gelangt. Sie mochten das Bedürfniß abstracter Hülfswege noch nicht füh-

len, weil ihre Arbeiten meist in kleinen und mittleren Dimensionen ausgeführt wurden. Doch nachdem man, vornehmlich auf Anregung des Michelagnuolo, zum Colossalen übergegangen war, genügte das Augenmaß und die technische Sicherheit nicht einmal dem grössesten Meister in dieser neuen Richtung, welcher nach dem hier gewiß glaubwürdigen Berichte des Vasari *) sich nicht selten so verhauen hat, daß er schon vorgerückte Werke aufgeben müssen, deren verschiedene noch vorhanden sind. Die gänzliche Ausbildung des Mechanismus der Bildnerey und daher entstehende Abgemessenheit ihrer Werke fällt, wie es aus Mittheilungen Winckelmanns bekannt ist, in einen sehr vorgerückten Abschnitt des achtzehnten Jahrhundertes; ein Umstand, welchen die Schriftsteller über Dinge der Kunst nicht genug berücksichtigen.

Allein auch in anderer, architectonischer Beziehung waren die äußeren Verhältnisse um das Jahr 1500 den Malern günstiger, als den Bildnern. Die Bauart nemlich, deren erste Anregung dem Brunellesco beygemessen wird, welche sicher seit der Mitte des funfzehnten Jahrhundertes eine hohe Ausbildung erreicht hatte und allgemein in Gebrauch gekommen war, beschäftigte sich theils mit der Errichtung von Kirchen, theils mit der Anlage von Wohnungen der Reichen und Mächtigen, welche beide, nach damaligen Verhältnissen, äußerlich Stärke und Größe darlegen sollten und alle Anmuth und Zierde dem Inneren vorbehielten. Das Innere der Wohnungen galt schon im Alterthume für das eigenthümliche Feld der Malerey; die Begünstigung dieser Kunstart erfolgte demnach nicht sowohl aus jener angenommenen Nothwendigkeit oder Vor-

*) Vita di Michelagnuolo Buonaruota.

liebe, sondern ergab sich eben nur aus dem Umstande, daß in jener neuen Bauart dem Maler ein weiterer Spielraum vorbereitet war, als dem Bildner, dessen Hervorbringungen darin nur selten eine günstige Stelle fanden.

Als darauf, vornehmlich durch den Einfluß des Michelagnuolo *), die Baukunst gegen die Mitte des sechzehnten

---

*) Michelagnuolo war von frühester Jugend auf für die Schönheit des Maßes unempfänglich, wie die Abtheilungen und Einfassungen der Deckengemälde in der sixtinischen Kappelle, die wunderlichen Sarcophage und kleinlichen Eintheilungen in den medizeischen Denkmalen der Kirche s. Lorenzo zu Florenz darlegen, welche ganz seiner eigenen Laune und Erfindung angehören, da in jener beglückten Zeit für solche Unformen überall noch kein Beyspiel vorhanden war. Allerdings zeigte er, als ihn mächtige Gönner in seinen spätesten Jahren auf die wirkliche Baukunst hinüberlenkten, auch in dieser Kunst Anstelligkeit und Verstand, ohne jedoch jene ihm eigenthümliche Rohigkeit des Sinnes jemals ganz zu verläugnen. Die Vergötterung seiner großen und edlen Persönlichkeit verleitete die Zeitgenossen seinem Beyspiele, wie besonders dem verderblichen Grundsatze zu folgen: daß ein großer Geist auch in der Baukunst durch Neuheit der Erfindung überraschen müsse. In einer Lobschrift auf Michelangelo (wiederabgedruckt bei Richa delle chiese di Firenze), welche bald nach dessen Tode abgefaßt worden, wird gezeigt, daß Buonarota in der Baukunst sich größer gezeigt habe, als in den übrigen Künsten, eben weil er darin ganz von der gewohnten Bahn abgewichen und durchhin neu sey. In diesem Irrthume liegt der Ursprung aller jener architectonischen Undinge verborgen, welche seit drey Jahrhunderten allmählich diesen Welttheil und selbst die Hauptstädte der neuen Welt überdeckt haben.

Die Erfindung der Bauverzierungen bewegt sich innerhalb sehr enger, wohlzubeachtender Grenzen, was kaum zu beklagen ist, da die Durchdringung der Aufgabe und alles Gegebenen, welches sie begleitet, an sich selbst, auch wo man das Herkömmliche festhält, stets neue Schwierigkeiten herbeyführt, deren Beseitigung das Nachden-

Jahrhundertes die Bahn des Zweckmäßigen, technisch Begründeten und nothwendig Schönen verließ, um dem Auffallenden, Seltsamen, Luftigen nachzugehn, nahm sie allerdings die bildenden Künste auf alle Weise in Anspruch, ward denselben jedoch nur um so verderblicher, indem sie Bildner, wie Maler mehr und mehr an Verwirrung und Regellosigkeit gewöhnte. Es würde zu weit führen, wenn wir hier an Beyspielen nachweisen wollten, wie die Styllosigkeit der modernsten Zeiten unmittelbar und nothwendig aus den Mißverhältnissen und Seltsamkeiten der sie begleitenden Bauart hervorgegangen sind. Wird es doch jedem unterrichteten Kunstfreunde erinnerlich seyn, wie diese Verirrung vornehmlich in solchen Kunstwerken hervortritt, welche unmittelbar an modern barbarische Bauwerke geknüpft sind, gleich den malerischen Kuppelverzierungen, gleich den Statuen an den Vorseiten neuerer Kirchen und Aehnlichem; wie andererseits alle das Stylgefühl minder verletzende Kunstwerke derselben Zeit entweder in sich selbst abgeschlossen und von umgebenden Dingen unabhängig sind, oder den Eintheilungen älterer und gediegener Bauwerke nachgehn, welche sichtlich das Stylgefühl der Künstler vorübergehend wieder angeregt haben.

Doch nur in dieser einen Beziehung unterliegt die äußere Entwickelung der bildenden Künste dem Einflusse der Baukunst; aus anderen Ursachen werden wir demnach jene um die Mitte

---

ken und den Erfindungsgeist der Künstler ganz in Anspruch nimmt. Daher ist die Nachahmung des Vortrefflichen in der Baukunst Pflicht; ich möchte hinzufügen: in der Bildnerkunst möglich und bisweilen wünschenswerth; in der Malerey unmöglich und verderblich.

des sechzehnten Jahrhundertes überhandnehmende Vernachlässigung in der Aneignung der darstellenden Formen zu erklären haben; aus anderen wiederum die zugleich eingetretene Verwilderung der Manier, oder Handhabung der Werkzeuge.

Jene bald nach dem Ableben Raphaels sich meldende Verschlossenheit des Sinnes für die unendliche Schönheit, für die tiefe Bedeutung der Gestalten, welche die Natur in ihrer unerschöpflichen Verjüngung aus sich selbst hervorbringt, für den unbeschreiblichen Reiz, welcher deren Erscheinung begleitet, ist sicher keine ursprünglich künstlerische Krankheit, da eine gesteigerte Empfänglichkeit für diese Schönheiten eben dasjenige ist, was den Künstler zum Künstler macht und seine Geistesanlage von anderen gleich ehrenwerthen, doch entgegengesetzten unterscheidet.

Der Künstler ist von Haus aus geneigt, mit Entzücken zu sehen und durch sinnliche Anschauung von Formen, deren Verständniß ihm näher liegt, als der Menge, sich höchlich zu begeistern. Hingegen gelangt man auf dem entgegengesetzten Geisteswege gar leicht dahin, die Abstracta: Sinnliches, Materielles und ähnliche, auf die wirkliche, lebendige Welt zu übertragen und die letzte, gleichsam als die hassenswerthe Stellvertreterin jener negativen, jeglichem Leben entgegengesetzten Begriffe mit Geringschätzung anzusehn. Diese Verblendung hatte den Künstlern von Außen her sich aufgedrängt, ihrer Trägheit und Eitelkeit sich eingeschmeichelt, wie es aus vielfältigen Zeichen erhellt, welche ich übergehe, da ich schon in der ersten Abhandlung darauf hingedeutet habe. Doch kann ich nicht wohl umhin, in Erinnerung zu bringen, daß ich dort dem Raphael wahrscheinlich zu nahe getreten bin, da mir bey wiederholter Durchlesung seines Briefes immer mehr

einleuchtet, daß neuere Schriftsteller seine gelegentlichen und bloß den Höflichkeiten des Castiglione ausweichenden Worte bey weitem zu systematisch und ernstlich aufgenommen haben. So dürfte denn auch jene oft wiederholte Aeußerung: daß der Künstler die Dinge nicht bilden müsse, wie sie sind, sondern wie die Natur sie bilden solle, (wodurch offenbar die ganz unkünstlerische Reflection begünstigt würde) dem Raphael auch mit Ungrund aufgebürdet worden seyn. Raphael wußte besser, als irgend ein Neuerer, daß jegliche, auch die geringste sinnliche Erscheinung, sey es als Anregung, oder auch als Gegenstand der Forschung betrachtet, für den Künstler nothwendig irgend einen Werth besitze; daß, wo es die Darstellung einer bestimmten Aufgabe angeht, nicht die schönste, sondern eben nur die paßlichste Form die beste sey. Zudem wird uns jene, ihm untergeschobene Sentenz eben nur durch den späten Paggi *) verbürgt, welcher hier um so weniger als Zeuge zu betrachten ist, als er offenbar nach einer Autorität haschte.

---

*) S. Raccolta di Lett. pitt. To. VI. Lett. XVII. dd. Firenze 1590. — Lanzi, sto. pitt. läßt den Federico Zuccaro für obigen Spruch Gewähr leisten, in dessen L'Idea de' pittori, scultori ed Architetti (Raccolta, To. cit. No. XIII.) mir nichts der Art begegnet ist, wie denn dieser philosophirende, doch geistlose Maler überhaupt keiner solchen Autorität bedurfte, da er jegliche Handlung und Leistung der Kunst unmittelbar auf die verborgensten Tiefen des Daseyns zurückführt. Ich glaube nicht, daß die genannte Schrift jemals viele Leser gefunden habe, noch künftig finden werde. Indeß empfehle ich die Kapitel XII. und XVII. des ersten Buches denen, welche die Begriffsverwirrung halbgelehrter Künstler jener Zeit recht umständlich kennen zu lernen geneigt sind. Zuccaro verspricht sich zu Ende seines zweyten Buches, die Rinde der Kunst durchbrochen und ihre Seele in ihrem ursprünglichen Glanze dargestellt zu haben. — Das späterhin beliebte Beywort: ideale, findet sich das. lib. II. cap. XIV. p. 183.

Paggi hegte, obwohl er als Künstler gar wenig bedeutet, doch eine hohe Meinung von der geistigen Vornehmheit des Künstlerberufes, welche er seinen beschränkteren Zunftgenossen mitzutheilen suchte. Indeß hatte auch die äußere Stellung der Künstler seit dem Anbeginn des funfzehnten Jahrhundertes eine gänzliche Umwandlung erfahren, auf welche dieser Künstler in seinen Briefen verschiedentlich anspielt *). Aus dürren Zunftgenossen waren die bildenden Künstler durch unmerkliche Uebergänge zu Günstlingen großer Fürsten, Hof und Weltleuten **) gediehen. Die Achtung, deren Lionardo, Michelagnuolo, Lionardo, Tizian und andere Maler und Bildner ihrer Zeit sich erfreueten, beruhete vornehmlich auf der Größe ihres Talentes, auf der Würde ihrer Persönlichkeit. Wie ehrenvoll sie gestellt waren, erhellet z. B. aus den Briefen Tizians an Karl V. und Philipp II. ***); wie viel Rücksicht dem Talent gewähret wurde, aus dem bekannten Briefe Julius II. an die Behörden der florentinischen Republik †). Dieses noch persönliche Verhältniß großer Künstler zu geistvollen Fürsten ging indeß sehr frühe auf alle Berufsgenossen über. Ihre Zünfte gestalteten sich allgemach zu freyen Genossenschaften, zu Aka-

---

*) S. Racc. di Lett. sulla pitt. etc. To. VI. Lett. XVI. XVII. XLV. XLVI.

**) Racc. cit. To. V. Lett. LXV., schreibt Fra Sebastiano del Piombo an Pietro Ar. „— E dite al Sansovino, che a Roma si pescan offizj, piombi, cappelli etc. — ma a Venezia si pesca anguille e menole e masenette; —“

***) Raccolta cit. To. II. Lett. VI. VII.

†) To. cit. Lett. CXCV. — Der Papst schreibt: Michael Ang. sculptor qui a nobis leviter et inconsulte discessit, redire, ut accepimus, ad nos timet; cui nos non succensemus: novimus hujusmodi hominum ingenium.

demieen, in welchen die Gebildetsten ihre Erfahrungen und Reflectionen den Uebrigen vortrugen. Diese freyen Vereine sicherten ihren Mitgliedern eine gewisse Auszeichnung, besonders, wo sie vom Fürsten ausgingen, wie die florentinische Akademie, welche 1563 von Großherzog Cosmus I. gegründet worden. Wer wüßte nicht, daß aus diesen Akademieen zunächst öffentliche Studiensäle, dann von Hand zu Hand die offiziellen Kunstschulen unserer Tage entstanden sind; die Winterhäuser der Kunst, welche der nächste Frühlingstag entbehrlich machen wird.

Unstreitig verdanken Lionardo, Raphael und Michelagnuolo, die volle Entwickelung ihrer hohen, über alles gewöhnliche Maß hinausgehenden Anlagen dem Glücke, welches sie zeitig an die Höfe geistreicher Fürsten versetzte, deren Unternehmungen schon an sich selbst großartig, deren Anfoderungen an das Talent unersättlich waren. Indeß erhoben sich jene großen Künstler von bürgerlichen und handwerksmäßigen Grundlagen, welche ihrem freyen, genialen Treiben einen sicheren Boden gewährten. Ihre Schüler hingegen lernten schon in den Windeln den verwickelten Zügen der Hofgunst nachzuspähn, sich den Launen der Großen anzupassen, ihnen das Geheimniß der einzigen Befriedigung abzulauschen, welche ein vielfach bewegtes, schnell dahin rauschendes Leben zu verstatten scheint: behender Erfüllung nemlich schnell aufsteigender Wünsche *). Eben

---

*) S. Lettere sulla pitt. etc. To. III. LXXIII. wo Pietro Aretino dem Enea Vico schreibt: „— se meglio è il viversi libero in primo grado tra gl'intagliatori degli altrui disegni in carte (man ging damals noch nicht darauf aus, in den Kupferstichen malerische Wirkungen nachzuahmen und begnügte sich, Zeichnungen nachzubilden)

Eben wie dort durch eine falsche Steigerung des Bewußtseyns der hohen Bestimmung der Kunst jene unbewußte Tugend und Schönheit, welche wir in den Cinquecentisten und deren Vorgängern lieben, in leeren Anspruch übergegangen war, so entstand aus dieser äußeren Vornehmheit der neuen künstlerischen Verhältnisse eine gänzliche Umkehrung in dem Aeußerlichsten der Kunst, den Manieren, oder Handhabungen der Werkzeuge.

Georg Vasari, der ausgezeichnetste und gediegenste Schnellarbeiter seiner Zeit, giebt uns die vollständigste Auskunft über die Veranlassung, die Absicht und Förderung seiner Richtung auf eine an Frechheit grenzende technische Gewandtheit. Als Karl V. in Florenz einziehn sollte, ward eine Menge allegorisch verzierter Triumphbögen in größter Eile aufgerichtet; Vasari, zu seinem Entzücken, vom Herzog Alexander durch einen Kuß auf seine Stirne geehrt, weil er nach unermeßlicher Arbeit schon am frühen Morgen des Einzuges mit dem seinigen zu Ende gekommen war *). Diese Zurüstungen vermehrten sich in der Folge ins Unendliche **); ihre behende Beschaffung verwöhnte aber die Fürsten, welche nun bald auch das Dauernde mit ähnlicher Schnelligkeit beendigt sehen wollten. Vasari wußte ihnen auch hierin zu genügen; er rühmte sich selbst in einer Inschrift im Friise des Saales der Cancelleria zu Rom, das ungeheuere Gemach in hundert Tagen beendigt zu haben, und erzählt in seinem Leben, in wie kurzer Zeit ihm geglückt war, den alten Palast in Florenz zur

---

che di morirsi degl' ultimi, che stentano l'acquistar d'un pane sotto la strana imperiosità de i Principi."

*) S. Racc. cit. To. II. Lett. XII. s.

**) S. Racc. To. cit. die Briefe des Borghini und Caro.

herzoglichen Wohnung einzurichten, deren großen Saal und daran stoßendes Gemach bekanntlich ganz mit Figuren und Historien bedeckt ist. Die Gunst, welche eben damals die Zuccari, später Arpino erfahren, die Zurücksetzung der ehrwürdigen Bestrebungen der Caracci, des liebevollen Fleißes des Domenichino, sind durch Fiorillo's treffliche Bearbeitung dieses Abschnittes der neueren Kunsthistorie überall bekannt. Indeß waren jene älteren Schnellmaler zum Theil von einer gründlichen Vorschule ausgegangen; ungleich abschreckender sind daher solche, welche unmittelbar von dem Bestreben auf Leichtigkeit ausgegangen sind, Frechheit und Dreistigkeit der Manier von Anbeginn als einen wesentlichen Vorzug angesehn und absichtlich erstrebt haben. Um das Jahr 1700. war die künstlerische Aesthetik auf diese Verirrungen völlig eingerichtet, wie in dem Briefwechsel damaliger Künstler und Gönner einzusehen ist *). Indeß erhob sich dagegen um die Mitte des achtzehnten Jahrhundertes hie und da eine Stimme. So schrieb der ehrwürdige Zannotti, welcher von Carlo Cignani bis auf den Battoni unzählige Künstler untergehen gesehen: „es giebt nur zu viele der schlimmen Manieren, welche den falschen Kennern gefallen und von denselben aufgemuntert werden. Zunächst müßte man dieses Wucherkraut ausreuten; wenn es verschwunden wäre, würden die Künstler kein anderes Vorbild mehr zu befolgen haben, als die Natur, welche sie schon auf den rechten Weg zurückleiten würde."

Freylich käme hier noch viel Anderes in Betrachtung: Geistesanlage, sittliche Richtung, Begründung des Handwerkes,

---

*) S. Racc. cit. To. VI.

Styl; besonders aber eine gänzliche Entfreyung von nur halb-wahren, oder doch falsch angewendeten Theorieen.

Der bekannteste Scheinsatz des Federico Zuccaro, „daß die Kunst der Natur gleichkomme, weil der menschliche Geist in der Kunst auf ähnliche Weise, nach denselben Gesetzen wirke, als die Natur," hat überall sich eingedrängt, nur zu oft den Künstler mit einer trügerischen Zuversicht erfüllt, obwohl es am Tage liegt, daß die Productionskraft des einzelnen Menschen, wie selbst des ganzen Geschlechtes, weil sie Erkenntniß und Willen voraussetzt, nach ganz anderen Gesetzen sich bewege, als die Natur, deren Erzeugungen nothwendig sind. Endlos verwechselt man ferner die Offenbarung irgend eines Ursprünglichen und Höheren, welches man in Kunstwerken wahrgenommen, oder nur wahrzunehmen geglaubt, mit den Formen, in welchen der Künstler eben dieses Höhere ausdrückt. Glaubt man ehrlich, daß Formen, an welchen wir nur mit Entsetzen selbst die untergeordneten Organe des thierischen Lebens vermissen dürften, wirklich jenen höheren Regionen angehören, denen wir durch Erinnerung, Ahndung und Sehnsucht verknüpft sind? Liegt es nicht näher zur Hand, den Ausdruck jenes Hohen und Gütigen, welchem ein gebildeter und richtiger Sinn in Kunstwerken zu begegnen wünscht, aus der inneren Bedeutsamkeit bestimmter natürlichen Gestaltungen abzuleiten, deren Formen der Künstler entlehnt? Doch wirkte unter so vielen Gemeinplätzen der neueren Kunstlehren keiner so nachtheilig auf die Kunst zurück, als jene anspruchvolle Erklärung ihres Begriffes, nach welcher die Kunst überhaupt nur da vorhanden wäre wo sie dem Gegenstand nach ihr Höchstes hervorbringt.

Wir haben uns im Anbeginn dieser Untersuchungen da-

hin verständigt, daß die Kunst, wo ihr Begriff in hinreichender Schärfe und Allgemeinheit aufzufassen ist, ganz abgesondert von ihren vielfältigsten Beziehungen und Leistungen, an sich selbst, in ihrer Kraft und Thätigkeit betrachtet werden müsse. Jene Erklärung, welche erweislich nicht primitiv, sondern aus einzelnen theils noch streitigen, kunsthistorischen Erfahrungen abgezogen ist, wird daher schon an sich selbst unstatthaft seyn. Unter allen Umständen führte sie in der Anwendung zu vielfältigen Ueberhebungen und Aufgeschrobenheiten, deren nähere Andeutung gehässig seyn dürfte; vornehmlich aber zu jener unter den Neueren verbreiteten, heillosen Geringschätzung rein technischer Vorzüge, welche nun einmal, so weit die Kunstgeschichte reicht, häufig eben von untergeordneten Geistern gefördert worden sind, was seinen inneren Grund hat. Seit Lessing ermüdet man nicht der reinen Geschicklichkeit und den bescheidenen Beziehungen stiller Talente den Frieden aufzukündigen; obwohl man längst durch Erfahrungen sich hätte belehren können, daß jene einseitig hohen Anforderungen an die Kunst, denen es doch bisweilen an Bestimmtheit und Klarheit fehlen möchte, entschieden mitgewirkt haben, auch bey den Künstlern jene Geringschätzung und Nichtachtung der Geschicklichkeiten und Hülfskenntnisse zu verbreiten, welche dem Standpuncte der Letzten ganz unangemessen ist und ihrem unläugbar edlen und hoffnungsvollen Aufstreben merklich entgegenwirkt.

Gedruckt bei A. W. Schade, alte Grünstr. No. 18.



